This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

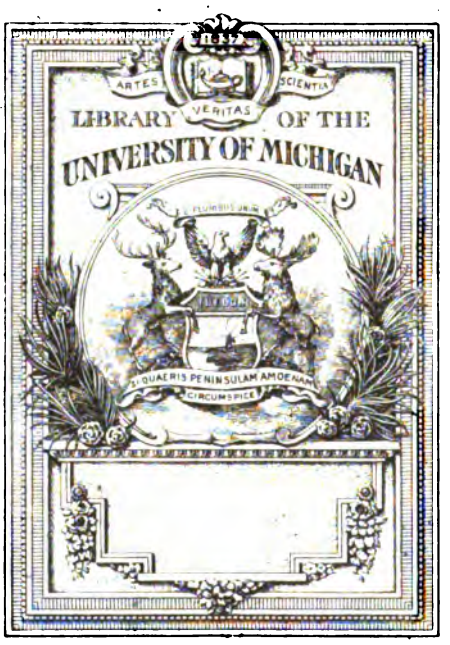
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

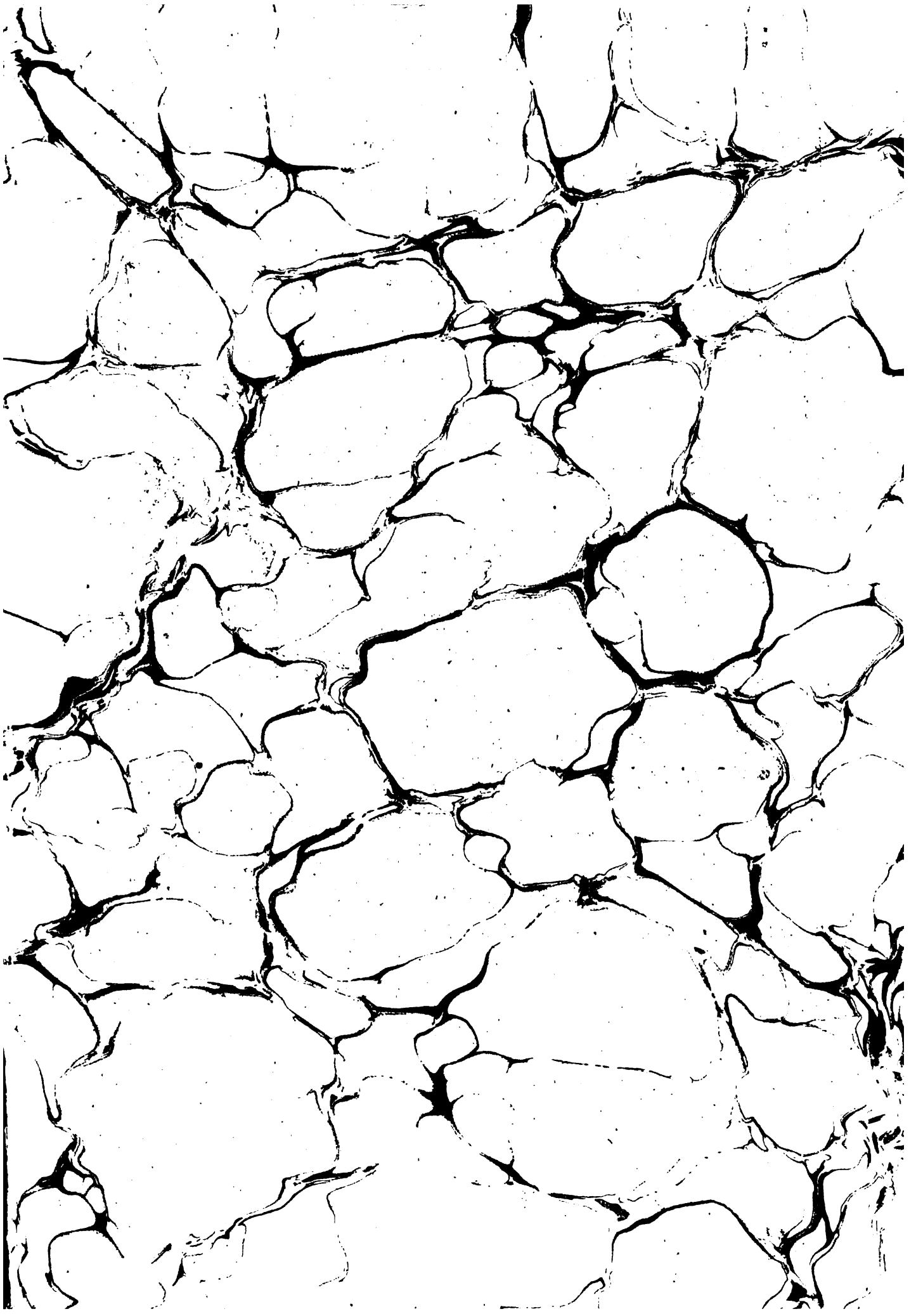
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

B 1,646,484


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



ÉTUDES DE PHILOLOGIE MUSICALE

THÉORIE DU RYTHME

ET

ESSAI SUR L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE AU XIX^e^ SIÈCLE

DU MÊME AUTEUR

LES RAPPORTS DE LA MUSIQUE ET DE LA POÉSIE considérées au point de vue de l'expression. 1 vol. in-8° (Paris, ALCAN). . . . . 7 fr. 50

DE PARABASEOS PARTIBUS ET ORIGINE (Paris, THORIN) . . . . 3 fr. »

EN PRÉPARATION

LA PENSÉE MUSICALE, étude historique et psychologique.

Paris.— Imprimerie de la Cour d'appel, L. MARETHEUX, dir., 1, rue Cassette. — 8277

ÉTUDES DE PHILOLOGIE MUSICALE

THÉORIE DU RYTHME

DANS LA

COMPOSITION MODERNE

D'APRÈS LA DOCTRINE ANTIQUE

SUIVIE D'UN

ESSAI SUR L'ARCHÉOLOGIE MUSICALE AU XIX^e^ SIÈCLE

ET LE

PROBLÈME DE L'ORIGINE DES NEUMES

PAR

JULES ÇOMBARIEU

DOCTEUR ÈS LETTRES

PARIS

ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS

LIBRAIRES DES ARCHIVES NATIONALES ET DE LA SOCIÉTÉ DE L'ÉCOLE DES CHARTES

ÉDITEURS DE LA « PALÉOGRAPHIE MUSICALE »

Rue Bonaparte, 82

1897

Tous droits réservés.

Music
ML
3813
.C73

Première Partie

THÉORIE DU RYTHME

DANS LA COMPOSITION MODERNE

D'APRÈS LA DOCTRINE ANTIQUE

L'analyse rythmique des œuvres de Bach et Beethoven donnant souvent lieu à de simples hypothèses (comme l'analyse du lyrisme antique), et n'ayant pas encore été faite en France, j'ai tenu à savoir ce que pensaient du présent livre quelques musiciens contemporains d'une haute autorité. Je leur ai donc communiqué mes citations musicales en leur demandant si elles leur paraissaient bien scandées. Voici quelques-unes des lettres que j'ai reçues. Les divergences de vues qu'elles contiennent parfois ne sauraient, j'imagine, étonner le lecteur un peu versé en pareille matière. Je les fais précéder de trois textes indiquant l'esprit dans lequel j'ai abordé la première partie de ce travail.

Je crois qu'il n'est guère possible de bien comprendre la métrique ancienne, si l'on ne possède quelques notions de musique...

Une phrase musicale de quelque étendue se décompose presque toujours en deux ou plusieurs parties ou « membres de phrase », dont la fin peut n'être marquée par aucun signe extérieur, par aucune pause matérielle dans l'exécution du passage, mais qui, pour une oreille tant soit peu exercée, *se détachent et se séparent aussi nettement l'un de l'autre que les membres de phrase du langage articulé pour l'esprit d'un auditeur*[1]. Les différents membres d'une phrase musicale sont donc séparés par des espèces de *pauses logiques*[2], plus ou moins fortes, qui le plus souvent ne sont pas marquées dans l'écriture et ne sont appréciables que pour l'oreille, mais dont on pourrait figurer l'importance relative en se servant des signes ordinaires de *ponctuation*.

O. RIEMANN,

Maître de conférences à l'École normale supérieure (*Mètre lyrique d'Horace d'après les résultats de la métrique moderne*, collection Klincksieck, 1883, p. III et 7).

Je suis convaincu qu'une intelligence complète de la contexture rythmique des œuvres de nos grands musiciens classiques n'est pas possible sans une étude soigneuse de la rythmique d'Aristoxène[3]; une théorie moderne du rythme n'existe pas.

Si je ne me trompe, cette idée se trouve exprimée dans plusieurs endroits de

1. Cette idée est celle sur laquelle j'insiste le plus dans la suite. Je rappellerai que J. S. Bach considérait le langage comme le modèle d'après lequel l'exécutant doit régler l'expression de son jeu. (Voir *J.-S. Bach*, par Ph. Spitta, t. I, p. 666, et t. II, p. 64).

2. Les termes dont se sert ici Riemann sont peu clairs. S'il veut parler d'une pause très courte amenée par la logique même de la phrase, il y a là une idée que j'ai formellement repoussée; cette prétendue nécessité, déjà affirmée par Westphal, d'une courte pause après chaque membre de phrase, est impraticable, anti-musicale, et de nature à bouleverser toute composition. Une légère pause ne m'a paru admissible qu'à la fin d'une période; encore, à cet endroit-là, l'enchaînement des phrases et la rapidité du mouvement général rendent-ils quelquefois toute pause impossible. Ce que je demande, à la fin du membre de phrase, c'est un simple *levé* de la main à laquelle est confiée la partie considérée (car toutes les parties n'ont pas nécessairement leur césure à la même place; la musique ressemble ici à l'architecture qui superpose des lignes et des motifs inégalement divisés). Les virtuoses aiment assez ce *levé* de la main, qui n'est pas sans grâce; il s'agit de déterminer les endroits qui lui conviennent.

3. Cette déclaration est curieuse, l'autorité de M. Gevaërt étant considérable, mais elle est évidemment exagérée. D'excellents musiciens, qui ne sont pas philologues, pourraient protester,

mon livre; mais vous avez eu l'immense mérite d'en poursuivre l'application logique. Au reste, depuis que, par la nature de mes fonctions, j'ai été amené à tenir formellement le bâton de chef d'orchestre, j'ai pu mettre à profit les connaissances que j'ai acquises dans le commerce du grand théoricien de Tarente, et j'ai tâché d'inculquer les principes élémentaires de la théorie rythmique à mes professeurs les plus intelligents... Le progrès que j'ai obtenu a frappé tous les artistes... Ce progrès, qui a donné une grande notoriété à notre orchestre dans un rayon assez étendu, est dû certainement, comme je le disais tantôt, à l'influence de l'esprit antique.

FR.-AUG. GEVAERT,
Directeur du Conservatoire de Bruxelles[1].

Comme les vers grecs ont été, à l'origine, chantés, M. Riemann estimait que toute hypothèse proposée pour en expliquer la forme et la constitution, doit satisfaire aux règles du rythme, demeurées à peu près identiques dans la musique moderne, et que cette analogie est le guide le plus sûr pour atteindre à une intelligence suffisante des mètres anciens... Il me semblait qu'en suivant cette méthode, il serait aisé de démêler la confusion d'une science que l'abus de la statistique n'a fait qu'obscurcir.

... L'étude de la rythmique est en grande partie hypothétique. L'œuvre des auteurs intelligents nous fera souvent défaut, et nous serons obligés d'y suppléer par des conjectures. Ces hypothèses, cependant, ne seront pas arbitraires, car elles s'appuieront toutes sur ce principe incontesté que LE RYTHME EST LE MÊME DANS TOUS LES TEMPS.

MÉDÉRIC DUFOUR,
Maître de conférences à l'Université de Lille.
(*Traité de rythmique et de métrique grecques*, p. 1, 2 et 11.)

Meulan (Seine-et-Oise), 30 septembre 1896.

Monsieur,

Votre *Théorie du rythme*, etc..., est extrêmement ingénieuse et intéressante. Tous ceux qui, comme moi, admirent et aiment les vrais classiques, se passionneront certainement pour ou contre elle, et je n'ai pas besoin de lui souhaiter un succès de discussion qui lui est assuré d'avance et qui est le plus enviable des succès.

Si les maîtres dont vous analysez les œuvres avec tant de patiente ferveur pouvaient se prononcer dans le débat, je crois bien que leur première parole serait une parole d'étonnement : étonnement assez légitime en somme (car il est de parfaite évidence que ni Bach, ni Mozart, ni Beethoven, simples musiciens de libre

et ils auraient raison. Qu'il soit bien entendu que le sentiment musical reste le juge suprême des choses de la musique ; que la doctrine d'Aristoxène (ou plutôt celle que des commentateurs ont dégagée des fragments qui nous restent de lui) ne mérite d'être prise en considération que là où elle s'accorde avec notre sentiment musical ; mais que, dans ce dernier cas, elle permet d'exposer avec méthode et de rattacher à une grande tradition un certain nombre de principes communs à toutes les compositions musicales.

1. Lettre à R. Westphal (reproduite par ce dernier).

génie, n'ont jamais songé à la poésie grecque en composant leurs fugues, leurs opéras ou leurs sonates), et que j'ai éprouvé parfois moi-même, en examinant les passages sur lesquels vous appelez mon attention, me faisant l'honneur de me demander ce que j'en pense.

Certains de ces passages m'ont paru fort bien scandés et me satisfont complètement. D'autres, je l'avoue, m'ont un peu inquiété, notamment la fugue en *ut* dièze mineur de Bach, dont, à mon sens, vous compliquez la lecture en lui attribuant un rythme très imprévu[1].

Il n'importe. Votre travail, d'une érudition si considérable, sera consulté avec grand profit par les exécutants familiarisés avec l'art antique. J'espère qu'ils sont nombreux. Les autres devront se contenter d'utiliser leur instinct de l'expression, leur science spéciale et ce que l'on appelle communément le style. Mais vous n'en aurez pas moins écrit un livre des plus curieux que je vous remercie vivement de m'avoir fait connaître.

Croyez, Monsieur, à mes meilleurs sentiments,

ALFRED BRUNEAU.

Ce 17 octobre 1896.

Monsieur,

C'est avec le plus grand intérêt que j'ai lu votre *Théorie du rythme*, etc...

Cette thèse, à coup sûr pas banale, repose sur des principes excellents ; le rattachement du *phrasé* à la structure de la période et de la strophe est une très heureuse idée.

Si, sur quelques points, — notamment sur l'interprétation de certains passages classiques et la façon pratique d'en marquer l'articulation, — je ne suis pas tout à fait de votre avis, je suis cependant absolument d'accord avec vous pour ce qui est de l'utilité, je dirai même de la nécessité d'une étude générale du rythme, l'élément musical le plus ignoré de nos musiciens qui, pour la plupart, ne tiennent compte que de l'inutile et dangereuse barre de mesure, et je suis persuadé que la lecture attentive de votre livre ne pourra qu'être éminemment profitable à nos compositeurs.

Veuillez agréer, Monsieur, l'expression de mes plus sympathiques sentiments.

VINCENT D'INDY.

Meudon, le 16 octobre 1896.

Cher Monsieur,

Je vous remercie d'avoir bien voulu me communiquer les épreuves de votre *Théorie du rythme*, etc., qui me paraît un ouvrage excellent et m'a fait d'autant

1. Comme M. Bruneau a pu le voir en lisant les feuilles que j'ai eu l'honneur de lui communiquer, j'ai fait moi-même (*Avant-propos*, p. 7) des réserves sur la façon dont Westphal a analysé les fugues, *particulièrement celle en* do *dièze mineur*, et j'ai déclaré ne reproduire son analyse qu'à titre d'hypothèse intéressante. — Quant à « l'étonnement qu'éprouveraient les grands maîtres s'ils pouvaient se prononcer dans le débat », je renvoie aux pages 5 (*que savait Bach de la poésie grecque?* etc...) et 94 de mon livre. Je ne pense pas que l'auteur du *Rêve* voie là une objection bien importante.

plus de plaisir qu'il me semble qu'en France on ne s'occupe pas assez d'ouvrages de ce genre où la musique est envisagée comme science.

Vos aperçus sont très intéressants et très instructifs; bon nombre d'artistes pourront y puiser des idées nouvelles sur le rythme et le *phrasé*.

Il est évident que *tout en tenant compte* des indications (parfois fautives) des compositeurs eux-mêmes, il serait bon d'avoir, pour le piano, des éditions où le phrasé serait logiquement marqué; l'habitude d'écrire pour les instruments à cordes à induit les maîtres à indiquer, dans leur musique de piano, des liaisons propres aux coups d'archet du violon : de là une certaine confusion.

Veuillez agréer, cher Monsieur, mes sincères félicitations, et croyez-moi votre tout dévoué,

ALEX. GUILMANT.

Jeudi, 1er octobre 1896.

Monsieur,

En rentrant à Paris je me suis empressé de lire votre très intéressant ouvrage, ouvrage sur lequel je n'ai que des compliments à vous adresser. Comme vous le dites, les éditions courantes des grands classiques sont pleines de fautes grossières. Les rythmes y sont tronqués le plus souvent et, par conséquent, dénaturent la phrase musicale. Votre *Théorie du rythme* si sérieusement, si judicieusement pensée et développée, rendra un réel service à l'art.

Recevez, Monsieur, avec mes remerciements, l'assurance de ma sympathie et de ma considération très distinguée,

ALPH. DUVERNOY.

AVANT-PROPOS

Partout où il y a répétition, symétrie des formes ou des idées, groupement méthodique des parties d'un ensemble, il y a rythme; le champ d'observation que pourrait parcourir une étude générale du rythme est donc immense.

L'étude du rythme *musical*, pour être plus limitée, n'en aurait pas moins à remplir un large et beau programme : elle devrait s'attacher d'abord à l'analyse de toutes les poésies lyriques et de toutes les compositions musicales de l'antiquité et des temps modernes; elle aurait à explorer les deux versants du Parnasse, celui où brillent Pindare, Eschyle, Sophocle, et celui où les Bach et les Hændel, les Haydn, les Beethoven, exprimant sur des lyres plus riches des pensées d'un autre ordre, ont ouvert à l'esprit humain un domaine nouveau. De ces deux groupes de faits : le lyrisme littéraire et le lyrisme musical proprement dit, — séparés par tant de choses, mais le plus souvent organisés d'après des lois communes, — elle aurait à dégager un certain nombre de principes, les uns variables, les autres fixes; par d'incessantes comparaisons, et par une détermination exacte de l'enchaînement historique des œuvres, elle montrerait comment certaines formes rythmiques s'altèrent, tendent peu à peu à disparaître, sont soumises, en un mot, à l'évolution, tandis que d'autres formes se retrouvent par-

tout, malgré la différence des temps, des pays, des artistes, et représentent ce qu'on pourrait appeler la logique universelle de la pensée musicale.

Elle aurait à résoudre une question d'ordre plus général encore : celle des origines du rythme. Je m'en suis déjà occupé dans un précédent ouvrage ; quelques mots suffiront ici : le problème est très accessoire pour un musicien, et je m'abstiendrais d'en parler, si une *théorie* du rythme ne semblait m'en imposer l'obligation.

La musique est antérieure, historiquement, à la poésie ; c'est à elle que le lyrisme a emprunté les lois de son organisation. Mais d'où viennent ces lois ? Leur fondement doit-il être cherché dans la nature et dans la physiologie, ou dans l'intelligence ? On se trouve ici en présence d'une véritable « alternative » ; voici quelques-unes des raisons pour lesquelles je m'en tiens à ma première croyance.

Ceux qui, comme H. Spencer, ont cru voir l'origine du rythme dans les mouvements de la nature matérielle, ont fait, il me semble, une double erreur : tous les mouvements que le monde réel nous permet d'observer, présentent bien une alternance d'énergie et de dépression, de haut et de bas, quelque chose qui ressemble à des temps *forts* et à des temps *faibles*, mais ce n'est là qu'une vague ébauche ; il n'y a pas un seul mouvement, appréciable à l'œil ou à l'oreille, où cette suite ait une régularité strictement exacte, mathématique, et cela suffit pour que la division du mouvement, dans l'œuvre musicale, ne puisse être confondue avec les types naturels d'où on a essayé de la déduire ; en second lieu, d'une alternance de temps forts et de temps faibles, on pourrait tirer tout au plus une théorie de la mesure, non une théorie du rythme.

Une loi physiologique semble avoir exercé sur le rythme musical une influence plus grande : c'est la respiration. Quand la provision d'air contenue dans la poitrine de l'homme qui parle a été dépensée,

la cage thoracique se dilate en tous sens, et le poumon, obligé mécaniquement de suivre le thorax, s'aère de nouveau. Cette opération produit un arrêt, une césure, dans le débit oratoire; *a fortiori*, cette césure se produit-elle lorsque l'homme chante; et on sait que la musique instrumentale n'est d'abord qu'une musique vocale dépouillée des paroles. On ne saurait nier l'importance de cette loi, sur laquelle doit reposer, très probablement, la théorie du membre de phrase, si importante en matière de rythme; mais quel rapport a-t-elle avec l'organisation d'une œuvre en systèmes plus ou moins égaux, en strophes, antistrophes et épodes?

A ce dessin flottant, qu'ébauchent la nature et la vie instinctive, l'esprit donne une forme si arrêtée, si nette et si parfaite, que d'une œuvre d'emprunt il fait une création originale. Cette création, d'ailleurs, repose sur des lois générales, mais non absolues.

Quelques-unes des formes imaginées par les lyriques grecs, après avoir été imitées avec plus ou moins d'adresse par les poètes latins, reparaissent, comme une seconde invention originale, chez les maîtres de la musique moderne; mais avec Beethoven (dernière manière), avec Schumann, avec Wagner surtout qui leur a donné le coup de grâce, elles s'altèrent, se brisent, finissent par n'être plus employées que comme exception. Leur émiettement semble avoir pour cause le progrès même des ressources de l'expression musicale. Faut-il le regretter? Je ne le pense pas. Je considère le rythme, dont toutes les parties sont fortement marquées (mesure, membres de phrase, périodes, strophes, etc.), comme l'œuvre d'une intelligence artistique encore rudimentaire, qui, trop faible pour saisir les choses dans leur continuité et leur plénitude, les réduit à des proportions moyennes, les morcelle pour les mieux comprendre, en répète certaines parties pour que la mémoire ait plus de prise sur elles, introduit, en un mot, dans le langage qui les exprime, des rapports

artificiels. C'est ce même « relativisme » qui, dans l'art dramatique, a produit la loi des unités, dans la rhétorique, la division du discours en trois points, etc. L'homme le moins bien doué pour la musique, remarquons-le, est celui qui ne peut entendre une ligne de mélodie sans chercher à marquer la mesure par des mouvements de tête ou sans frapper le sol, en cadence, avec le bout de sa canne. Il est vrai que de très grands compositeurs, acceptant la convention qui leur était transmise (cette docilité est peut-être le trait le plus important de l'esprit classique), en ont tiré un parti merveilleux; ils n'ont pas craint de donner à leur pensée l'étroit vêtement du rythme; et dans les cadres qu'avaient créés l'instinct populaire, ils ont fait entrer les plus hautes inspirations; mais le génie d'un Beethoven a-t-il pu accepter jusqu'au bout cette servitude? L'Intelligence suprême ne pense pas le monde sous forme rythmique, puisque le temps n'existe pas pour elle et que le rythme est la division du temps...

La loi générale du style musical est l'imitation ou la répétition (d'une formule donnée); il n'y a pas de style mélodique possible sans membres de phrase distincts : voilà certes des principes communs à toutes les écoles et à toutes les œuvres connues. Mais il est bien entendu que le rythme complet, ayant les quatre parties que nous indiquons plus loin, n'appartient qu'à une forme particulière de l'art, objet de la présente étude.

Dans ce domaine spécial — si grand d'ailleurs et si beau — du classicisme, je me suis efforcé de rapprocher deux ordres d'études qui étaient primitivement unis et dont le divorce provient des plus fâcheux malentendus. L'analyse du lyrisme antique et celle de la composition moderne peuvent se prêter une mutuelle assistance et s'éclairer l'une par l'autre. En essayant de le montrer, j'aurais aimé à prendre pour guide un savant français; mais, chez nous, la philologie et la musique, pour des raisons diverses, se tournent le dos. Une indi-

cation rapide de M. Camille Saint-Saëns[1], un opuscule du regretté O. Riemann, un autre de M. M. Dufour[2], quelques mots de MM. Weil, Croiset, Havet, Desrousseaux, E. d'Eichthal, voilà tout ce que j'ai pu recueillir, là où j'aurais désiré des travaux abondants. Par suite de cette situation regrettable, je me suis servi d'un ouvrage que j'ai commencé à étudier en 1888, à l'Université de Berlin, et qui, depuis cette époque, n'a pas laissé de me charmer et de m'irriter à la fois : je veux parler de la *Théorie générale du rythme depuis J.-S. Bach*, par R. Westphal. En voici d'abord quelques citations caractéristiques :

— « Dans la musique des anciens et dans celle des modernes, le rythme est *un;* et Aristoxène est son plus grand théoricien. »

— « L'Allegro de la sonate de Beethoven pour piano (n° 1) se compose d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode à deux parties. Il n'est nullement nécessaire de fonder l'étude du rythme dans la musique moderne sur la doctrine d'Aristoxène et celle des métriciens antiques, comme nous l'avons fait dès le commencement de ce livre, pour mettre la strophe de Beethoven en parallèle avec une strophe de Pindare. Les ressemblances de l'une à l'autre sont aussi étroites que possible, même si l'on fait abstraction de la forme antistrophique, de l'épode finale et aussi de la nature des pieds employés; et si nous ne savions que Beethoven a écrit cette œuvre en 1796, on ne serait pas éloigné de croire que le compositeur a eu connaissance de l'édition de Pindare donnée par Bœckh en 1811-1821. » (P. 124-5.)

— « Je n'ai eu la pleine intelligence de la *Rythmique* d'Aristoxène qu'après m'être familiarisé avec les fugues de Bach. » (P. XIV.)

— « Celui qui connaît le trimètre iambique des poètes grecs (mesure inégale à 18 temps d'Aristoxène) et son emploi dans les strophes iambiques d'Eschyle où il est associé au dimètre iambique (mesure à 12 temps d'Aristoxène), celui-là verra clairement, après quelque travail, que la fugue en *ut* dièze mineur de J.-S. Bach est comme un miroir où se reflète la strophe iambique d'Eschyle. » (P. XVIII.)

— « Que savait Bach de la poésie grecque? Assurément, il n'a connu ni Eschyle, ni Sophocle... S'il a reproduit les mêmes formes que les Grecs, c'est en

1. *Harmonie et mélodie*, p. 266.

2. « Comme les vers grecs ont été, à l'origine, chantés, M. Riemann estimait que toute hypothèse, proposée pour en expliquer la forme et la constitution, doit satisfaire aux règles du rythme, demeurées à peu près identiques dans la musique moderne, et que cette analogie est le guide le plus sûr pour atteindre à une intelligence suffisante des mètres anciens. » (M. Dufour, professeur à la Faculté de Lille, *Traité de rythmique et de métrique grecques*, avant-propos.)

suivant son instinct, un sentiment inné de l'ordre et de la beauté rythmique; il s'est élevé à ces créations rythmiques spontanément et librement, comme les poètes compositeurs eux-mêmes de l'antiquité, chez lesquels nous trouvons le même *génie* que chez lui. » (XX, *Vorw.* — V. aussi *Nach.*, LVII, LVIII, LXV, LXVI et p. 140, 174, 236.)

Cette thèse est hardie, intéressante; en Russie, en Allemagne, en Belgique, elle a eu l'approbation de musiciens autorisés ; je crois donc rendre service à tous les amis des lettres et de la musique en la leur exposant sous une forme simplifiée, — en l'expurgeant de quelques erreurs — et en signalant les parties contestables; car tout en lui attribuant un mérite supérieur, je ne vais pas aussi loin que M. Gevaërt dans son enthousiasme pour elle.

Comme certains Allemands qui poussent très loin l'indépendance et l'originalité de la pensée, Westphal, son point de vue une fois choisi, s'y est tenu jusqu'au bout, sans défaillance, et a édifié un système complet, relativement clair, toujours d'accord avec lui-même. Ce qu'on peut lui reprocher, c'est (avec certaines audaces vraiment singulières) d'exagérer le dogmatisme philologique aux dépens de l'esprit musical. Il exige par exemple une courte pause (*eine kleine Verzögerung*) non seulement à la fin de la période, mais à la fin du membre de phrase, et même au milieu de ce dernier, à la césure secondaire qu'il y introduit ! Toutes ces pauses bouleverseraient la composition musicale; nous n'en admettons qu'une seule, sans en faire d'ailleurs une loi absolue, à la fin de la période. Nous pensons que l'analyse de la période peut, théoriquement, être poussée très loin, mais qu'à l'exécution, cette ossature du rythme, si elle était trop marquée, ressemblerait à une pièce d'anatomie, à un squelette au lieu d'un corps vivant et sain. En outre, la manière de scander de Westphal n'est pas toujours exacte; il lui est arrivé de placer ses césures soit entre des groupes qui doivent être enchaînés, soit entre deux notes dont la seconde est, harmoniquement, la résolution de la

première. Enfin, au sujet des fugues, il nous propose des hypothèses intéressantes, mais de simples hypothèses.

Westphal avait passé trente ans de sa vie à étudier les fragments d'Aristoxène; peut-être a-t-il cédé quelquefois à l'influence de l'idée fixe, par exemple lorsqu'il a analysé cette fugue en *do* dièze mineur, où il veut voir « un reflet de la strophe d'Eschyle ». *Aut videt, aut vidisse putat!...* Dans sa monumentale biographie (tome I, p. 783), Ph. Spitta, appréciant les fugues de Bach au point de vue de l'expression pathétique, a écrit les lignes suivantes : « La légende parle d'une ville merveilleuse qui était engloutie dans l'Océan... A travers la transparence des flots, on apercevait des maisons, des rues, des hommes vivants et agissants; mais l'image était très lointaine, et le moindre effort pour arriver jusqu'à elle la faisait évanouir. Ainsi les passions apparaissent dans les fugues; elles occupent vaguement les dessous profonds. » Il est possible que la « strophe iambique » chère à Westphal ne soit, elle aussi, qu'un mirage, un ressouvenir vague de choses abolies, un reflet décevant noyé dans les flots de la scolastique musicale... Je conserve néanmoins un doute, et voici l'argument à l'aide duquel on pourrait défendre l'analyse du théoricien allemand. Cette fugue en *do* dièze mineur — unique par sa mesure et par son rythme dans tout l'art moderne — se trouve dans la deuxième partie du *Clavecin bien tempéré*, parue en 1744; et, sauf pour une pièce de ce recueil, la fugue en *la* bémol mineur, dont la Bibliothèque royale de Berlin possède l'original, nous n'avons aucun manuscrit de cette deuxième partie qui soit de la main de Bach lui-même. La critique a donc ici une certaine liberté d'interprétation. Le rôle de Westphal consiste uniquement à distribuer d'une certaine façon les virgules et les points dans le texte musical; or, comme le rappelait récemment un maître estimé[1], le droit de rétablir la ponctuation d'un

1. M. Tournier (*Bulletin de la Société des Humanistes français*).

texte littéraire n'a jamais été contesté à un éditeur; pourquoi n'userait-on pas du même droit à l'égard des œuvres musicales, quand le manuscrit primitif fait défaut?

Quoi qu'il en soit, cette doctrine, prise dans son ensemble, a mis en lumière des faits du plus haut intérêt.

On considérera, je l'espère, comme évident qu'une page de Beethoven est une suite de vers musicaux, d'inégale étendue, que l'exécutant doit faire sentir à l'oreille tout comme un acteur fait sentir la structure des vers qu'il déclame : il ne s'arrête pas lourdement à chaque hémistiche pour marquer les césures; parfois même il supprime ces dernières, car le mouvement de la phrase veut qu'on enchaîne ses diverses parties ; il s'arrange néanmoins de façon à donner à l'auditeur l'impression d'une suite de vers et non pas celle d'une prose libre. Quelques-uns de nos grands virtuoses, les Guilmant, les Duvernoy, les Diémer, les Pugno, les Delaborde, me diront sans doute que je ne leur apprends rien de nouveau et qu'ils n'ont jamais compris autrement les œuvres classiques; cette déclaration, loin de rendre inutile le présent travail, serait pour lui le plus précieux appui.

Un second point paraîtra sans doute hors de contestation : c'est que les éditions courantes des sonates de Beethoven fourmillent d'inexactitudes et d'incorrections; presque à chaque page, on y trouve des nonsens, de vrais monstres musicaux dignes d'une massue d'Hercule[1].

1. Je parle surtout de la place attribuée au *coulé* ou *legato*, lequel a une signification vague et contradictoire; quant au texte lui-même, j'avoue n'être pas en mesure de me prononcer. La maison Breitkopf et Härtel, de Leipzig, a déjà publié sous les auspices de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin, le texte « original » (*Urtext*) des sonates, des fugues, etc. Je lui ai demandé, pour m'assurer qu'il n'y avait pas d'erreurs dans mes citations, de m'envoyer toutes les œuvres dont j'ai parlé dans ce livre. La maison Breitkopf m'a répondu qu'elle avait simplement réédité la *première édition* des Sonates, parce qu'il lui avait été impossible de se procurer les manuscrits originaux de Beethoven. On ne sera sans doute pas plus exigeant pour moi; je rappellerai cependant qu'il ne suffit pas de réimprimer une édition princeps pour être assuré qu'on a un texte sans fautes.

J'en ai signalé une vingtaine; j'aurais pu en signaler deux cents. Les Moscheles, les Köhler, étaient, je veux le croire, d'excellents musiciens; mais il semble qu'ils n'aient pas pris la peine d'examiner de près le texte publié avec leur garantie, et que leur rôle d'éditeurs se soit borné à inscrire un nom célèbre sur la première page d'un volume. A chaque instant, ils lient des notes qui appartiennent à deux groupes rythmiques différents, et entre lesquelles, par conséquent, le pianiste doit lever la main. On dit que ces liaisons ont pour fondement logique le coup d'archet du violoniste; mais est-ce pour le violon ou pour le piano que les sonates dont nous parlons ont été écrites? Beaucoup de compositeurs, aujourd'hui encore, suivent le même principe dans leur écriture; je n'hésite pas à croire qu'il y a là, de leur part, une négligence regrettable.

En suivant le plan que je viens d'esquisser, j'ai fait de grasses vendanges, je l'avoue, dans les clos de R. Westphal, — les quatre volumes sur Aristoxène cités plus loin, — coupant parfois la feuille et toute la branche avec les bonnes grappes qui me plaisaient; j'offre cependant au lecteur un livre qui, en grande partie, est de mon cru. Dire partout ce qui est de moi et ce qui est de lui, ne me paraît point indispensable; ceux qui sont familiers avec la littérature musicale le verront bien assez; quant aux autres, l'essentiel est de leur apporter des idées nouvelles, justes, et d'une utilité *pratique*. Je crois remplir ces trois conditions.

J'ai ajouté à la théorie du rythme une suite d'études sur l'archéologie musicale qui ont déjà paru dans diverses revues : les *Monatshefte für Musikgeschichte*, la *Rivista musicale Italiana* de Turin, la *Tribune de Saint-Gervais* et la *Revue Critique*, où M. Chuquet a bien voulu accueillir la « philologie musicale ». Je m'y suis proposé un double objet : 1° donner une solution nouvelle du problème de l'origine des neumes; 2° faire connaître le mouvement archéologique au

XIXe siècle, en caractérisant les hommes et les œuvres. Cette lecture sera, je l'espère, pour le lecteur, une sorte de récréation. J'exprime ici toute ma reconnaissance à un très grand savant qui, lorsque je m'engageai dans le dédale des questions de plain-chant, remit bien des fois entre mes mains le fil d'Ariane : dom A. Mocquereau, bénédictin de Solesmes, directeur de la *Paléographie musicale*, auteur de travaux et créateur d'une méthode dont l'influence sera aussi profonde que légitime. Bien que mon objet soit de combattre un point de sa doctrine (accessoire, d'ailleurs, dans la *Paléographie*), je puis dire que sans lui, sans ses conseils, sans les entretiens où il m'a révélé la beauté du chant grégorien, je n'aurais jamais osé entreprendre de traiter un si difficile sujet. Je dois aussi remercier M. A. Guilmant, l'éminent organiste de la Trinité, qui a bien voulu lire avec grand soin les épreuves de mon livre et auquel je suis redevable de quelques corrections importantes; enfin mon distingué collègue M. Stanislas Légis, qui a écrit, en collaboration avec le comte de Chambrun, un important ouvrage sur Wagner[1]. Je ne dirai pas que la langue allemande est pour M. Légis une langue maternelle (ce serait faire injure au vaillant soldat qui, en 1870-71, réclama sa qualité de français et fit prisonniers, sur le champ de bataille, quelques-uns de ses anciens condisciples de Leipzig), mais on le croirait; et M. Légis a toujours mis son savoir à ma disposition avec la plus grande obligeance.

J. C.

1. *Wagner*, traduction avec une introduction et des notes, illustrations par J. Wagrez (2 vol. in-8, chez Calmann Lévy, 1895), par le comte de Chambrun et Stanislas Légis.

THÉORIE DU RYTHME

BIBLIOGRAPHIE[1]

THÉORIE GÉNÉRALE DU RYTHME

*1° Les éléments rythmiques d'*ARISTOXÈNE (IV° siècle av. J.-C.).

a) Publiés pour la première fois par J. Morelli, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Marc (*Aristidis oratio adversus Leptinem, Libanii declamatio pro Socrate, Aristoxeni rythmicorum elementorum fragmenta*, etc.... Venetiis, 1785);

b) Édités, avec les var. de 3 manuscrits (Codices *Marcianus*, *Vaticanus* et *Urbinas*), par Paul Marquard : ΑΡΙΣΤΟΞΕΝΟΥ ΑΡΜΟΝΙΚΩΝ ΤΑ ΣΩΖΟΜΕΝΑ, *fragments harmoniques d'Aristoxène, en grec et en allemand, avec un commentaire critique et exégétique, et un supplément contenant les* FRAGMENTS RYTHMIQUES, par P.-M. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, in-8°, 1868.

A compléter avec :

c) M. PSELLUS (XII° siècle après J.-C.) : *Introduction à la Science du rythme* (texte grec, avec comment., donné dans le *Rheinisches Museum für Philologie*, 1842, p. 620-634, par J. Cäsar.

d) SCRIPTORES METRICI GRÆCI, *edidit*, R. Westphal (Leipzig, 1866, collection Teubner).

e) GRAMMATICI LATINI, *ex recensione* Henrici Kellii (Leipzig, 1871, vol. VI, fasc. 1 : *les Métriciens*).

f) Parmi les commentaires modernes sur Arist., je citerai seulement le court article de H. WEIL, écrit à Besançon, en 1855, à propos de la Rythmique grecque (Leipzig, 1854), d'A. Rossbach : *Ueber Zahl und Anordnung der Arsen und Thesen in den verschiedenen Rhythmengeschlechtern der antiquen Musik*, dans les *Neue Jahrbücher für Philologie und Pædagogik*, vol. LXXI, 1855, p. 396-403. Dans son *Arist. de Tar.*, Westphal en fait le plus grand éloge[2].

1. Tous les ouvrages de philologie classique ayant pour objet l'étude du style et de son organisation chez les lyriques anciens (Eschyle, Sophocle, Pindare, etc...) peuvent être considérés comme se rattachant à l'analyse de la composition musicale. Dans l'impossibilité de mentionner même les plus importants, je me borne à indiquer un simple choix. — On trouvera dans le 1er vol. de Westphal (*Aristoxenus von Tarent*) une histoire du texte d'Aristoxène et de son influence.

2. Pour la bibliographie et la caractéristique d'Aristoxène, on peut consulter, outre Westphal, FR. UEBERWEGS : *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, 1re partie, 8e édit., par M. Heinze, Berlin, 1894, p. 252 et 254. « L'originalité d'Aristoxène, dit U., c'est que, pour faire la théorie de la musique, il a pris comme point de départ non des spéculations de philosophie-mathématique (à l'exemple des Pythagoriciens), mais les sensations de l'oreille. »

2° Ouvrages de Rudolph Westphal sur Aristoxène :

a) *Eléments du rythme musical, spécialement étudiés dans la musique dramatique* (all.), Iéna, H. Costenoble, in-8°, 1872.

b) *Théorie générale du rythme musical depuis J.-S. Bach* (all.), *ibid.*, 1880.

c) *Aristoxène de Tarente, mélique et rythmique de la Grèce antique*, etc... (all.), Leipzig, Ambr. Abel, in-8°, LXXIV-508 p., 1er vol. — Le 2e vol. a été publié, après la mort de Westphal (*ibid.*, CCXL-110 p. in-8°), par F. Saran. Il contient le texte d'Aristoxène avec les variantes et d'importants prolégomènes.

d) *Métrique des Dramatiques et des Lyriques grecs*, etc., par A. Rossbach et R. Westphal, 2e partie, section I : *Harmonie et mélodie des Grecs*, par R. Westphal, Leipzig, 1863 (p. 15-27 : *Rapports de la musique antique avec la moderne*).

e) En collaboration avec JULIUS DE MELGUNOW;

Dix fugues de J.-S. Bach, pour piano et pour orgue, in-fol. Moscou, Gutheilt, 1885. (Le texte musical est précédé de 2 pages d'introduction résumant, au point de vue pratique, les principes développés dans les ouvrages précédents.)

ANALYSE DE LA COMPOSITION MUSICALE AU POINT DE VUE DU RYTHME

1° Composition antique.

a) Le lyrisme grec :

BŒCKH : *Pindari opera quæ supersunt*, 2 vol. gr. in-4°. Leipzig, 1811-1821. Dans le vol. 1, p. 1-341, étude DE METRIS PINDARI (capital).

A. CROISET : *La Poésie de Pindare et les Lois du lyrisme grec.* Paris, Hachette, in-8°, 1880 (v. p. 1-102. Souvent en désaccord avec Westphal).

b) La tragédie :

P. MASQUERAY : *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, Paris, Klincksieck, in-8°, 1895 (thèse pour le doctorat, couronnée par l'Association pour l'encouragement des études grecques).

c) La comédie :

ZIELINSKI, professeur à l'Univ. de Saint-Pétersbourg : *Les coupes de l'ancienne Comédie attique* (all.), Leipzig, Teubner, in-8°, 1885. (Très original.)

2° Le lyrisme latin.

H. SCHILLER et O. RIEMANN : *Mètres lyriques d'Horace d'après les résultats de la métrique moderne*, par H. SCHILLER (traduit sur la 2e édition allemande et augmenté de *Notions élémentaires de musique appliquées à la métrique*, par O. RIEMANN), in-12, Paris, Klincksieck.

3° Le lyrisme au moyen âge.

A. JEANROY : *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, etc., in-8°, Paris, Hachette, 1889 (troisième partie : *Etudes de versification.* — En tête du livre, bibliographie du lyrisme français et allemand au moyen âge).

4° Composition moderne.

Bien qu'on ne puisse citer un seul traité du rythme qui soit complet et satisfaisant, les ouvrages de détail et les analyses techniques sont très nombreux. Je signalerai :

a) Pour l'étude générale du rythme :

Mme H. PARENT : *Rythme et mesure*, Paris, Maho et Thauvin, in-fol., 1888.

MATHIS LUSSY : *Traité de l'expression musicale*, Paris, Heugel, gr. in-8, 1885, 5e édit.

b) Pour l'analyse des fugues, outre les traités classiques de MARPURG[1], ALBRECHTSBERGER, CHERUBINI, FETIS, BAZIN :

S. W. DEHN : *Analyse de 3 fugues du Clavecin bien tempéré de J.-S. Bach et d'une fugue double de G.-M. Buononcini* (all.), 1858. (Très estimé.)

CARL VAN BRUYKS : *Analyse technique et esthétique du Clavecin bien tempéré* (all.), Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1867. (Loué par Ph. Spitta, avec de très légères réserves.)

INTRODUCTION

§ 1. Généralités et définitions.

Le rythme est l'élément *masculin* de la musique ; la mélodie en est l'élément *féminin*. Telle était l'opinion des Grecs. Cela signifie assez clairement qu'à leurs yeux le rythme règne en souverain sur l'art musical. Il est le principe de vie, c'est-à-dire d'expression.

Sans rythme, en effet, pas d'expression possible : la suite des sons serait un chaos vertigineux de vibrations, quelque chose d'indéterminé « comme a pu être la matière du monde avant que l'Intelligence créatrice la façonne et lui impose des lois ».

Par le rythme seul, la matière sonore prend une forme ; par lui, elle devient un organisme, un tout ordonné, intelligible ; et l'esprit de l'auditeur, au lieu d'errer à l'aventure, jouit de lui-même, comme si sa propre eurythmie lui était révélée.

Il suit de là que l'étude du rythme a pour objet tout l'ensemble de la composition musicale. On dit parfois : *le rythme est une succession de temps forts et de temps faibles*. C'est donner une définition de la mesure et non une définition du rythme. Que cette succession de temps forts et de temps faibles, qui constitue la mesure, ait un retentissement continu et prolongé dans l'œuvre musicale tout entière, et en devienne la loi régulatrice, c'est ce qui peut arriver dans l'art classique ; mais cela n'arrive pas toujours et nécessairement. Ne confondons pas le rythme avec une de ses parties, élémentaire et facultative : la mesure. Il y a des mélodies qui, tout en étant rythmées, ignorent la mesure ;

1. En tête de la 2e partie du Traité de Marpurg, se trouve une histoire de la fugue, surtout bibliographique.

il y a des compositeurs qui altèrent et brisent la mesure jusqu'à la rendre méconnaissable, et qui, pourtant, ne peuvent s'affranchir de certaines autres parties du rythme (la division en *membres de phrase*). Il n'est donc pas permis de confondre deux choses dont l'une peut exister sans l'autre.

Bien que nous n'attachions pas grande importance aux définitions formulées en quelques mots, nous dirons :

Le rythme consiste dans une division méthodique, *reconnaissable à l'oreille*, du temps que remplit l'exécution d'une œuvre musicale[1]. L'étude du rythme se confond avec l'analyse des diverses parties de la composition (abstraction faite de l'harmonie) et la recherche des lois qui déterminent leur enchaînement.

Pour préciser cette première idée, empruntons quelques exemples à l'organisation rythmique du langage littéraire.

Un discours ne se compose pas d'une suite plus ou moins longue de mots placés l'un à côté de l'autre et formant un ensemble compact; ces mots sont groupés en propositions, en phrases, en paragraphes, en chapitres, que séparent des arrêts plus ou moins longs, points de repère pour l'oreille et pour la pensée.

Un poème en vers réguliers (épopée, tragédie, épître, satire) est encore moins une suite indéterminée. Non seulement on y trouve des groupements logiques, et d'étendue variable, indiqués par les points et les virgules, mais des groupements fixes : l'hémistiche, le vers.

La poésie lyrique offre un type de rythme mieux organisé encore : elle n'a pas seulement les hémistiches et les vers, mais les strophes et les groupes de strophes.

L'œuvre musicale où le rythme est réalisé d'une façon complète, ressemble au discours littéraire, en ce sens que la suite des sons y est comme jalonnée par certains arrêts qui sont, pour le chanteur ou pour l'instrumentiste, ce que les virgules et les points sont pour l'orateur. Elle ressemble plus exactement au poème en vers[2], et, en parti-

1. (Ἀκόλουθον δέ ἐστι τοῖς εἰρημένοις καὶ αὐτῷ τῷ φαινομένῳ τὸ λέγειν) τὸν ῥυθμὸν γίνεσθαι, ὅταν ᾖ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην, οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων τάξις ἔνρυθμος = (Ce qui précède et l'évidence même nous amènent à dire que) il y a rythme, lorsque la division des temps affecte un ordre *déterminé;* car tout ordre des temps n'est pas rythmique. (ARISTOXÈNE, *Fragm., rythm.*, éd. Marquard.)

2. Le rythme oratoire a son équivalent dans le plain-chant plus que dans la musique mesurée.

culier, au poème lyrique, c'est-à-dire au poème à formes fixes, parce qu'elle se compose de parties généralement soumises à des retours réguliers.

Pratiquement, l'étude du rythme musical pourrait être ainsi définie : étude de la ponctuation musicale et de toutes ses fonctions.

§ 2. Distinction importante.

Toute musique est rythmique, en ce sens qu'il est à peu près impossible à un compositeur d'écrire une œuvre où l'oreille ne reconnaisse pas certaines divisions, nettes et méthodiques; une œuvre qui serait absolument étrangère au rythme ne pourrait être que le résultat d'une gageure, et il est douteux que l'artiste le plus habile pût l'écrire, au moins dans le genre sérieux.

Il y a cependant des degrés dans l'observation de cette loi générale. Des diverses parties qui composent le rythme, toutes ne s'imposent pas avec le même caractère de nécessité : le compositeur ne saurait s'exprimer autrement qu'en *phrases* et *membres de phrase;* mais il peut rejeter, s'il le veut, la division par *strophes* et *antistrophes;* il peut enfin altérer plus ou moins la *mesure.*

Aujourd'hui, certains compositeurs montrent une tendance manifeste à supprimer le rythme, autant qu'il est possible. Ils ne s'affranchissent pas de certaines lois, qui sont générales comme celles de la respiration; mais ils ne négligent rien de ce qui dépend d'eux pour briser la régularité des formes, pour rendre le style indéfini. Le créateur de cette nouvelle manière est R. Wagner, bien qu'un assez grand nombre des pages qu'il a écrites puissent s'analyser comme une œuvre classique. S'appuyant sur une idée de Schopenhauer (auquel Westphal a cru pouvoir opposer le *Timée* de Platon), Wagner considérait le rythme comme ayant une origine étrangère à la musique, et comme étant plutôt nuisible à la beauté et à la vérité de l'expression musicale [1]. Nous n'avons pas à discuter ici cette doctrine; il nous suffira de dire qu'elle est absolument con-

1. Wagner (*Beethoven*, p. 21) a cru pouvoir se réclamer aussi de la musique de Palestrina, qu'il déclarait très expressive parce qu'elle est dépourvue de rythme. En cela, on l'a montré, il commettait une erreur de fait.

traire à l'esprit classique et au caractère évident de ses œuvres.

Les Grecs de l'antiquité, nous l'avons rappelé en commençant, attribuaient au rythme une importance capitale. Une des raisons — peut-être accessoire — de ce goût, c'est que la musique des Anciens, sans la netteté des formules qui l'exprimaient, eût été réduite à peu de chose. Ce qui, dans notre art contemporain, a diminué si souvent et même frappé d'un certain discrédit le rôle autrefois attribué à « l'alternance des temps forts et des temps faibles » et aux « reprises », sur lesquelles était fondé le lyrisme antique, c'est l'extraordinaire richesse de ressources qu'offre l'instrumentation. Nos musiciens ressemblent un peu à des peintres dont la palette serait chargée d'une admirable variété de tons, et qui s'appliqueraient surtout à trouver des combinaisons et des jeux de couleurs. Les Grecs recherchaient un dessin très pur, peut-être parce qu'il leur eût été impossible de remplacer le dessin par le coloris.

Ils paraissent cependant avoir vu dans le rythme une loi de la nature, une loi des œuvres d'art et une loi du monde moral. Aristote[1] dit que les mouvements ordonnés sont plus agréables que les autres, parce qu'ils sont plus conformes à la nature. Dans le *Philèbe*[2], Platon dit que tout ce qui introduit la symétrie, la proportion, la mesure et l'accord entre l'*un* et le *plusieurs* ou dans une matière indéterminée[3], produit dans la nature, la beauté; dans le corps, la beauté et la santé; dans la musique, la forme parfaite; dans l'âme, la justice et les autres vertus[4], etc... Socrate[5] distingue les corps (humains) qui sont rythmiques et ceux qui ne le sont pas; Euripide[6] dit qu'on reconnaît un Grec au « rythme » de son vêtement; le poète Alexis[7] parle du rythme d'une coupe, d'un vase. Le rythme est donc, aux yeux des Grecs, la forme même, la forme parfaite, naturelle ou artistique.

1. Ou l'auteur des *Problèmes* (38, sect. XIX).

2. 25 B. et 26 B.

3. L'ἄπειρος de Platon représenterait ici notre musique arythmique de Wagner.

4. Au sujet de cette théorie qui confond des rapports abstraits et formels avec les choses elles-mêmes, je me bornerai à faire remarquer que l'eurythmie la plus parfaite, au point de vue musical, pourrait être réalisée dans des vers très immoraux comme dans des mouvements très lascifs.

5. Xénophon (*Mémor.* III, entretien de Socrate avec Pistias).

6. *Heracl.* v. 131.

7. Dans Athénée (ch. 99 de l'édit. Schweighæuser). On pourrait citer plusieurs exemples où ῥυθμός est synonyme de σχῆμα (forme).

Les Bach, les Haydn, les Mozart, les Beethoven, composaient dans de tout autres conditions que les Eschyle et les Pindare; mais ils auraient peut-être dit, eux aussi : le dessin est la probité de l'art. La plupart des pianistes qui jouent encore les sonates et les concertos de Beethoven, se montrent peu préoccupés de respecter et de faire sentir le rythme, tel que nous l'indiquons plus loin ; ces exécutions, l'expérience le prouve, peuvent produire un assez grand effet; mais sont-elles conformes au véritable esprit dans lequel ont été conçus les sonates et les concertos? C'est fort douteux.

Le génie classique est rythmique. Il aime la clarté. Avant tout, il « définit et coordonne[1] ». A cette matière aérienne et fugitive que lui offrent les sons, il impose la netteté des arts plastiques. Son allure, sans être raide et pédante, est toujours régulière.

L'étude que nous entreprenons a pour but d'analyser cette allure, de décomposer ce que Buffon appelle, dans son noble et beau langage, « la marche du génie ».

Sans doute, on nous accordera tout ce qui précède; voici où commencent les difficultés.

§ 3. **Nécessité d'une théorie du rythme.**

Sur quoi nous appuierons-nous pour faire l'analyse rythmique d'une sonate de Beethoven, ou d'une autre composition classique, j'entends une analyse complète, qui ne se borne pas simplement à distinguer les idées principales et les ensembles les plus frappants, mais une analyse qui entre dans les détails et dans tout le mécanisme de la phraséologie? De quel moyen disposons-nous pour savoir, par exemple, l'étendue exacte des membres qui composent telle phrase, et la place où il faut mettre la césure?

Nous bornerons-nous à interroger le sens musical? Certes, c'est lui qui doit tout juger en dernier ressort, et rien ne prévaut contre ses arrêts; mais il n'est qu'un instinct, qu'il faut faire aboutir à une démonstration raisonnée; ce que nous cherchons, c'est une théorie, une doctrine pratique.

Interrogerons-nous les maîtres eux-mêmes? Ils ne nous disent

1. Gustave Larroumet.

rien. Les manuscrits de Beethoven et de Bach contiennent très peu de signes relatifs aux divisions rythmiques; ils ressemblent aux manuscrits des prosateurs et des poètes antiques, où la ponctuation n'existe pas.

Aurons-nous recours aux éditions que recommandent des noms célèbres comme ceux de Moscheles, Hans de Bülow, etc.? Ces virtuoses ont essayé de donner aux œuvres classiques la ponctuation qui leur manquait; ils ont marqué à l'aide du *legato* l'étendue des phrases et de leurs diverses parties; mais ces éditions fourmillent de non-sens et de bévues.

Ferons-nous appel aux théoriciens de l'art musical? Ils s'accordent à dire que la théorie du rythme n'a pas encore été faite d'une manière satisfaisante.

Pour montrer combien se sont trompés les meilleurs praticiens, en matière de rythme, et pour justifier la présente étude, je prendrai quelques exemples dans les sonates de Beethoven pour piano, publiées par Louis Köhler et L. Winkler, dans la populaire édition Litolff.

Le premier de ces deux éditeurs (mort en 1886) a laissé un nom très estimé. Virtuose, théoricien, chef d'orchestre, auteur de plusieurs opéras, directeur d'une école de musique, historien, critique musical, il avait reçu, si l'on peut dire, tous les sacrements de son art. Il a écrit des livres spéciaux pour les compositeurs et les exécutants. M. Hugo Riemann, aujourd'hui professeur au Conservatoire de Wiesbaden, a salué en lui l' « héritier de Czerny » et « le meilleur pédagogue de notre temps, pour l'art du piano ».

J'ouvre le premier volume des sonates de Beethoven, qu'il a éditées, et voici ce que je lis, p. 29 (Son. 3) :

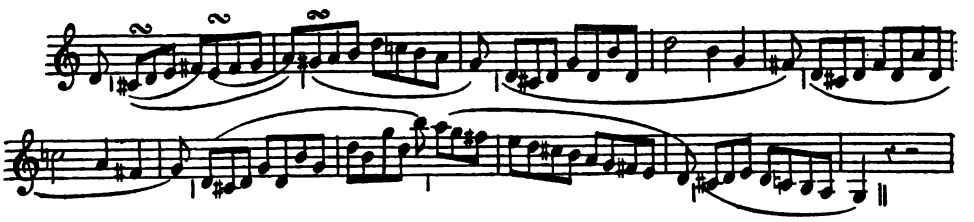
Je transcris avec exactitude; afin de fixer l'attention du lecteur, j'ai mis un petit trait vertical, là où Köhler a placé la fin du *legato*, c'est-à-dire la césure qui sépare deux membres de phrase.

Pour montrer l'absurdité de cette suite mélodique ainsi comprise,

je me garderai bien de faire intervenir une théorie quelconque et de remonter jusqu'à Aristoxène; je m'adresse au sentiment artistique le plus simple : n'y a-t-il pas là de ridicules non-sens? Köhler a cru évidemment que *la barre de mesure marquait la fin du membre de phrase ;* le cas se produit assez souvent chez Mozart, plus rarement chez Beethoven. Ici, l'ériger en principe, c'est commettre une erreur qui saute aux yeux et aux oreilles.

La première note (*ré*) du fragment cité, appartient au membre de phrase qui précède :

Cette simple correction, dont la justesse, je l'espère, est évidente nous conduit à scander de la manière suivante :



Il est évident que le dessin de rentrée qui, dans ces deux lignes, remplit les deux premières mesures, reprend son mouvement naturel, son allure ascendante, son vrai caractère en un mot, lorsqu'on fait commencer les deux membres de phrase à la seconde note de la mesure et non à la première (en mettant une césure secondaire après la cinquième croche de la première mesure). Quant au thème qui suit cette rentrée (troisième mesure), Beethoven lui-même nous avertit qu'il faut le faire commencer sur le temps faible et non sur le temps fort, car voici ce qu'on lit immédiatement après le passage que j'ai cité :

Est-il possible que l'éditeur n'ait pas reconnu ce thème, dans le cas spécial où il était lié à une rentrée? Il en a fait une véritable parodie, lorsqu'au lieu de cette formule si vive, si souple, si engageante, il

a donné celle que nous avons reproduite et qui est une mouture d'orgue de barbarie :

Cette sonate 3 est pleine de fautes analogues ; ainsi on lit dans l'*allegro* :

Ceci est encore une parodie ; à la phrase de Beethoven qui a un caractère de mâle énergie et de décision virile, l'éditeur a substitué un langage que son allure sautillante rend comique, trivial, sans force. En outre, à la deuxième ligne, il a jugé à propos de ne mettre aucun *legato;* c'est-à-dire qu'il a considéré cette nouvelle idée mélodique comme dépourvue de rythme, et il l'a reproduite comme un remplissage quelconque. Pour donner une idée exacte de ce double et contradictoire procédé, qui, d'abord, dénature le rythme, puis le supprime purement et simplement, je dirai que notre éditeur ressemble à celui qui imprimerait ainsi les vers de Racine :

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eter,
nel je viens selon l'usage antique et so
lennel célébrer avec vous la fameuse journée où sur le mont Sina la loi
nous fut donnée que les temps sont changés sitôt que de ce jour la trompette, etc...

Le texte de Beethoven doit être ainsi rétabli et ponctué :

L'éditeur ignore aussi que très souvent un membre de phrase, commençant avec le temps fort de la mesure, peut être incomplet (*katalectique*, comme on dit pour la versification) et que dans ce cas, le membre de phrase qui vient après a une anacruse, c'est-à-dire qu'il commence sur le temps faible. C'est cette ignorance qui lui fait dire ailleurs (Son. 5, début de l'*Adagio*) :

et dans l'*Allegro* de la sonate 12 :

— contresens qui ne se répète pas moins de six fois —, au lieu de :

et, dans le *Presto* de la sonate 14 :

au lieu de :

Ailleurs, nous trouvons un défaut différent, mais non moins regrettable : il consiste à considérer comme un seul et unique membre de phrase une suite de plusieurs membres. Ainsi, l'*Allegretto* de la sonate 6

(p. 73), sur lequel nous nous arrêterons un instant, est ainsi présenté :

En réunissant dans un seul *legato* les parties dont se compose la première phrase, de façon à produire cette bouffissure énorme du début, l'éditeur a montré une négligence singulière; précédemment, nous l'avons vu, il agissait comme un sculpteur qui saurait mal l'anatomie, mais qui, cependant, se préoccuperait de marquer tant bien que mal l'ossature du corps qu'il est chargé de dessiner; ici, il ressemble à un sculpteur qui ignorerait l'existence même du squelette sous les chairs. Ces huit mesures, ainsi comprises, ne sont pas plus une phrase de Beethoven qu'un cylindre tout uniforme ne représenterait une jambe ou un bras. Pas de parties distinctes; pas d'articulations et de jointures : donc, pas de ressort, pas de mouvement, pas d'art classique. C'est quelque chose d'informe, de mort et de glacé.

Quelle vie, pourtant! quelle fraîcheur! quelle netteté et quelle aisance il y a dans ce charmant poème! Essayons de le comprendre en écartant provisoirement d'arides théories.

Ce petit ensemble se compose de cinq phrases distinctes : toutes expriment l'aspiration vers quelque chose, la demande, une supplication tour à tour plaintive, tendre, pressante et passionnée, — suivie d'un triomphe soudain. La phrase initiale a deux parties : la première, voilée de tristesse (mais d'une tristesse qu'il ne convient pas de prendre au tragique), est écrite en mineur :

La seconde, en revenant au mode majeur, conserve encore le *flebile nescio quid*, mais laisse paraître une tendresse plus franche et produit comme une détente :

La seconde phrase continue et accentue, avec plus d'énergie, l'instance précédente, qui devient de plus en plus éloquente, et où l'alternance des parties met une pointe d'intrigue :

Mais elle se termine par une cadence qui ne conclut pas encore, et suspend ce petit drame sur une sorte de déception provisoire sans faire pressentir le dénoûment :

La phrase initiale se répète; elle est suivie d'une autre phrase qui reproduit le caractère tendre de la seconde, en y ajoutant une nuance de découragement :

Mais voici que brille une lueur d'espoir; cette lueur va grandissant, et, tout d'un coup, un cri de victoire est poussé :

Cette pièce, où l'on retrouve le badinage aimable de certaines poésies du XVIII^e^ siècle, pourrait être intitulée : « *Un baiser cueilli sur les lèvres d'Iris...* »

Si l'on admet le sens général de cette interprétation — forcément un peu lourde et indiscrète — on devra, pour conserver à cet ensemble son vrai caractère, observer le plus possible, dans chaque membre de phrase, la forme anacrusique (première note sur un temps faible) que Beethoven lui-même a indiquée au début, et qui est certainement restée dans son esprit jusqu'à la fin, bien qu'il n'ait pas pris soin de nous en avertir par un signe matériel. Cette forme est celle qui convient au mouvement et à l'*action*.

Voici l'ensemble, tel qu'il nous paraît devoir être compris; je marque par un petit trait vertical la fin du membre de phrase, et par deux petits traits la fin de la période:

etc.....

Le petit trait vertical marque la fin de ce qu'on peut appeler un *vers musical;* à cet endroit, le pianiste doit lever la main pour marquer une césure.

Les vers et les hémistiches, on le sait, peuvent se décomposer en groupes encore moins étendus; il en est de même pour le membre de phrase mélodique : le *legato*, que nous avons maintenu en cherchant à

lui restituer sa vraie place, indique l'étendue de ces groupes secondaires, à peine marqués à l'exécution, mais dont l'analyse théorique doit tenir compte.

Lorsqu'il y a (comme ici, à la deuxième période), combinaison de deux motifs dont le second a un retard initial sur le premier, de telle sorte que les divisions rythmiques des deux phrases ne coïncident pas, la règle à suivre est bien simple : chaque partie conserve son rythme; et si c'est la même main qui est chargée de l'une et l'autre partie, il s'ensuit que c'est tantôt le pouce qui reste sur le clavier pendant que le petit doigt l'abandonne, tantôt l'opposé.

§ 4. La diérèse dans l'écriture musicale.

Insistons encore sur quelques erreurs courantes, pour montrer tout d'abord l'utilité pratique de la doctrine exposée plus loin.

L'expression musicale serait froide et monotone si la barre de mesure marquait uniformément la limite des groupes rythmiques; la vie du style consiste dans ce qu'on pourrait appeler un conflit permanent et discipliné entre le rythme et la mesure.

L'organisation des membres de phrase repose le plus souvent sur un système d'altérations et de compensations. Par exemple, dans cette suite mélodique (presto agitato de la sonate op. 27, n° 2) :

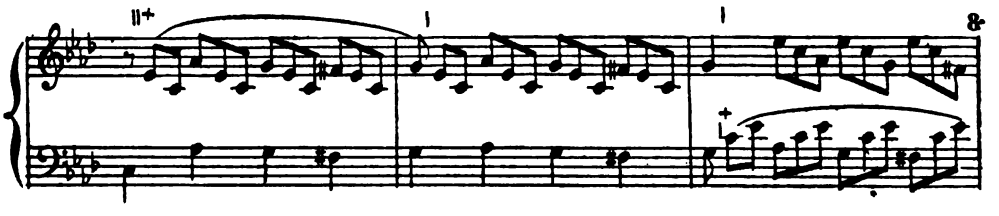
le membre de phrase se compose de 2 groupes de 4 croches (dont chacun, nous le verrons plus loin, équivaut à un dactyle); il est altéré, puisqu'au lieu de : , il commence ainsi :
Mais il y a compensation, car le *la* naturel, placé après chaque barre de mesure, appartient au membre de phrase précédent, et remplace, numériquement, la note initiale qui a été supprimée, de façon que le groupe de 8 doubles croches soit complet. Pour se conformer à ce sens évident de la phrase, il faut, dans l'écriture comme dans le

rythme, introduire une *diérèse*, c'est-à-dire séparer le *la* naturel du groupe auquel il a été attribué. Nous rectifierons donc :

L'usage de la diérèse s'impose d'autant plus, que Beethoven lui-même, en un grand nombre de cas analogues, l'a employée; c'es ainsi qu'il a dit (même pièce) :

C'est Beethoven lui-même qui nous apprend ici à corriger, non pas Beethoven, mais ses éditeurs.

Pour la même raison, il faudra accentuer d'une façon analogue le passage suivant (*prestissimo* de la sonate op. 2, n° 1), où on a eu le tort de donner au *legato* l'étendue exacte de toute la mesure. La main droite débute ici après le temps fort, sur une anacruse; or, à la 3e mesure, la main gauche reprend le dessin mélodique de la main droite (imitation par renversement); nous devrons donc, pour rester fidèle à la pensée de Beethoven, conserver la diérèse dans le second cas, et dire :



au lieu de :

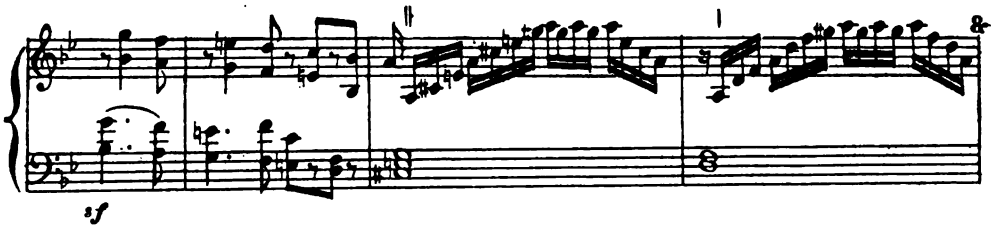
qui n'a aucun caractère, et qui est matériellement inexact.

De même, contrairement à l'usage, nous mettrons une diérèse à la

8e mesure du passage suivant (*presto* de la son. 10, n° 3), parce que le *la* initial de cette mesure complète la période précédente, répétée deux fois :

Et plus loin (*Rondo* de la même sonate) :

Nous aurons deux raisons pour une d'employer la diérèse quand il s'agira d'une note qui termine une période ; ainsi dans l'allegro de la sonate op. 22 :



Le premier membre de phrase est évidemment construit comme le second, et le *la* initial de la mesure ne lui appartient pas, comme semble l'indiquer le texte des éditions ordinaires.

§ 5. Quelques témoignages.

En 1738, le musicien hambourgeois, Matheson, après avoir rappelé la grande importance du rythme en musique, déclarait que les compositeurs n'en avaient qu'une idée très confuse[1], analogue à celle que la multitude se fait de l'éloquence, dont elle jouit sans savoir pourquoi. Il avait parfaitement raison; les grands artistes ne se rendent jamais compte de tout ce qu'ils font. Ainsi, les Grecs ont pratiqué, dans leur poésie lyrique, un art très savant dont la théorie n'a été faite qu'*après* l'époque classique. Mais les critiques n'ont-ils pas pour rôle d'expliquer l'œuvre du génie? Peuvent-ils nous renseigner? Bien peu, hélas! Au commencement de ce siècle, G. Hermann, le fondateur de l'étude scientifique de la métrique grecque, donnait à ses travaux la conclusion suivante : la métrique est encore obscure, et la rythmique reste dans des ténèbres profondes (metricam artem nondum satis explanatam esse, *rythmicam vero totam in tenebris iacere*). Cette déclaration peut s'appliquer à nos musiciens : « Les modernes se sont montrés impuissants à constituer une doctrine du rythme; tous les théoriciens importants de l'art musical ont porté leurs efforts de ce côté : ils n'ont abouti qu'à un système contradictoire et dénué de caractère scientifique, un à peu près, une construction fragile et confuse dont l'insuffisance a été proclamée par ceux-là mêmes qui y avaient mis la main avec le plus d'ardeur[2]. » Dans le deuxième volume de son étude sur Aristoxène[3], Westphal cite le fragment d'une lettre de M. Gevaërt, le directeur éminent du Conservatoire de Bruxelles, où on lit les mots suivants : « *Une théorie moderne du rythme n'existe pas.* » On pourrait multiplier ces témoignages. Je me bornerai à rappeler que dernièrement, un de nos compositeurs les plus célèbres[4], interrogé sur les réformes qu'il conviendrait d'introduire au Conservatoire de Paris, a demandé, dans une lettre publiée par un de nos grands journaux,

1. « Einem verwirrten oder undeutlichen Begriff, *Scientiam confusam* » (cité par Westphal).
2. E. de Stockausen (*Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1884, n° 11).
3. *Aristoxenus Melik und R.*, II, CXXXVII.
4. M. Vincent d'Indy.

« que l'analyse de la composition musicale fût enseignée aux élèves »... On croit rêver en lisant cela !

En 1885, un professeur de musique très estimé, M. Mathis Lussy, a publié un *Traité de l'expression musicale*, dont le succès a été considérable et où l'auteur prétend nous avoir donné une théorie « scientifique » du rythme et de la composition. Ce livre a-t-il comblé la lacune que nous venons de signaler? nous ne le pensons pas, et il faut nous expliquer là-dessus.

Certes, M. Lussy est un musicien qui a l'instinct, parfois très heureux et très sûr, des choses du rythme; il a relevé, avec des observations ingénieuses, un certain nombre d'erreurs courantes; il a rendu de réels services aux exécutants; en appelant son livre « Traité de l'*expression* », il a parfaitement compris qu'une théorie du rythme n'a pas un intérêt purement abstrait et formel, mais qu'elle aboutit à des règles pratiques pour l'art d'interpréter les œuvres musicales. Son étude ne peut cependant pas être jugée satisfaisante, malgré de sérieux mérites : d'abord parce qu'elle est incomplète; ensuite parce qu'elle contient des erreurs de principe.

Elle est incomplète, car, des diverses parties qui constituent le rythme dans la composition classique, M. Lussy s'est borné à analyser les plus simples : mesures, membres de phrase. Il n'a pas vu, ou il a oublié de montrer, que les phrases se groupaient de façon à former des ensembles distincts que, pour la commodité du langage, on peut appeler des *strophes*. Cette lacune est d'autant plus surprenante que M. Lussy a considéré le rythme musical comme ayant une structure analogue à celle du rythme poétique. Si, en analysant une ode de V. Hugo ou de Lamartine on se bornait à distinguer seulement les vers ou les hémistiches dont ils se composent, et à déterminer les diverses places de la césure, on resterait à mi-chemin du travail entrepris; il resterait à étudier les groupements des vers en stances, en strophes, en ensembles de plus en plus étendus. Dans la musique vocale, et dans la musique instrumentale, il y a aussi des *strophes* dont les combinaisons sont très variées et qui constituent le caractère propre de la composition classique. Si on ne s'en rend pas compte, il est impossible de comprendre comment est bâtie une sonate, une symphonie, une fugue. Or, il n'y a rien, dans le livre de M. Lussy, qui nous renseigne sur la composition d'un *allegro*, d'un *rondo*, d'un

adagio de Beethoven. Il est même regrettable, pour le dire en passant, que l'auteur ne se soit pas attaché à l'étude des grands chefs d'œuvre, ceux d'un Bach, d'un Hændel, d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven, et qu'ayant été invité à écrire son livre, selon ses propres déclarations, « par la directrice d'un pensionnat de jeunes filles », il se soit cru obligé d'appliquer surtout son analyse à des œuvres de second ordre, comme la fantaisie de Ritter sur les *Courriers*, un « morceau » de Prudent, une chansonnette, le *Torrent*, de Marcailhou, etc.

Il est ensuite tombé dans quelques erreurs, dont la plus choquante consiste à admettre des *membres de phrase* composés de 7, 8, 9, 10 mesures et plus! Il n'y a pas une seule composition musicale connue où l'on puisse, à notre avis, trouver un pareil phénomène. La musique instrumentale se règle, d'instinct, sur la structure de la musique vocale, qui obéit elle-même à certaines lois naturelles du débit oratoire ; il est aussi impossible à un compositeur d'écrire une phrase dont chaque membre aurait 10 mesures, qu'il le serait à un orateur de débiter sans respirer une phrase de 20 lignes.

Ce qui manque, en outre, au livre de M. Lussy, c'est un fondement solide et une certaine ampleur de théorie. L'auteur nous dit que c'est en écoutant avec attention le jeu de certains virtuoses célèbres qu'il est arrivé à discerner les règles du rythme et de l'expression ; et parmi ces virtuoses il cite le nom de Moscheles. Je ne sais s'il faut prendre bien au sérieux cette déclaration. Moscheles est l'auteur d'une édition, maintes fois reproduite, des sonates de Beethoven et il est vraisemblable que cette édition est faite d'après les principes que suivait l'auteur lui-même lorsqu'il jouait dans les concerts : or, elle est pleine d'inadmissibles négligences. Voici comment Moscheles a scandé le début de la sonate pathétique (je me borne à rendre plus visible, par un petit trait vertical, la fin du *legato*, c'est-à-dire la place de la césure) :

Il est impossible de déformer et de parodier un texte musical plus qu'on ne l'a fait dans cette phrase. Le lecteur ordinaire ne s'en émeut pas, parce qu'en général les pianistes l'éblouissent par des qualités

d'un autre ordre (pureté des sons, souplesse des doigts, etc.); mais c'est une vraie trahison.

Dans l'exemple cité, le 1^er^ membre de phrase (composé de 4 dactyles) est katalectique ou incomplet, ce qui fait que le 2^e^ kôlon, au lieu de commencer sur un temps fort, comme le précédent, commence sur un temps faible (anacruse); il faut donc scander ainsi :

CHAPITRE PREMIER

LES ÉLÉMENTS DU RYTHME DANS LA POÉSIE LYRIQUE

§ 1. Les quatre éléments du rythme.

La poésie, la musique proprement dite et la danse, appelées par les anciens « arts musicaux » et « arts du mouvement », ont été considérées comme soumises à la loi du *rythme*[1], de même que l'architecture, la peinture et la plastique, appelées par les anciens « arts de l'espace et du repos », sont soumis à la loi de la *symétrie*.

Dans les trois arts du mouvement, le rythme était autrefois le même et avait une importance beaucoup plus grande qu'aujourd'hui.

Ne nous occupons que des deux premiers, la poésie et la musique, primitivement liées d'une façon si étroite.

Le rythme est constitué par quatre éléments que l'on retrouve, identiques : 1° dans la poésie lyrique des Grecs et des Latins; 2° dans la poésie lyrique des langues modernes où l'accent des mots sert encore de base à la versification; 3° dans la musique vocale et la musique instrumentale (classiques). Ces quatre éléments sont les suivants :

1° Le pied;

2° Le membre de phrase (appelé en grec *kôlon*);

3° La période;

4° La strophe.

Voici un exemple qui montrera la signification exacte de ces termes :

Strophe	période	Membre de phrase ou *kôlon* :	Stábat máter dólorósa,
		—	Júxta crúcem lácrymósa,
		—	Dúm pendébat fílius;
	période	—	Cújus ánimám geméntem
		—	Cóntristátam ét doléntem
		—	Pértransívit gládius.

1. Ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. Le rythme a trois matières : la parole, le chant, les mouvements du corps. (Aristoxène, *ibid.*)

Si nous avions pris un exemple dans la poésie lyrique française, nous aurions pu y montrer aussi les éléments du rythme, sauf le premier : le *pied* ne joue, en effet, aucun rôle dans nos vers. Les vers populaires du *Stabat* ont l'avantage de pouvoir servir à une définition préliminaire complète. Cet ensemble de six lignes forme une strophe composée de deux périodes; chaque période a trois membres. Les deux premiers de ces membres contiennent chacun quatre trochées (une syllabe forte suivie d'une syllabe faible : *stábat* | *máter*, | *etc.*); le troisième membre a aussi quatre pieds, au dernier desquels manque une syllabe : *fíliús...*; il est dit, pour ce motif, *katalectique* (mot grec signifiant : incomplet).

La syllabe du pied qui est forte et frappée de l'accent (*sta...*) est appelée *thesis*. La syllabe du pied qui est faible et sans accent (*...bat*) est appelée *arsis*.

Le vers qui se termine sur une arsis (*dólorósa*) est un vers *féminin*. Le vers qui se termine sur une thésis (*...fíliús*) est un vers *masculin*.

Certes, la composition musicale n'a pas toujours la même netteté de structure que cette strophe. En musique, les *kôla* (membres de phrase), ne sont pas distingués à la fois par la rime et par la disposition du texte; sur la portée, ils adhèrent l'un à l'autre d'une façon continue, et il faut que le sens artistique intervienne pour reconnaître la fin du premier, le commencement du second, etc..., en outre, ils peuvent avoir une étendue variable : à un kôlon de quatre pieds, peut succéder un kôlon de trois ou de cinq pieds; enfin, les pieds eux-mêmes peuvent changer dans le cours de la mélodie. Quoi qu'il en soit, la strophe latine citée plus haut contient les éléments essentiels et fondamentaux de toute composition musicale; et si le lecteur veut bien graver dans sa mémoire la petite analyse que nous venons de faire, sans jamais perdre de vue : le groupement des pieds en kôlon; celui des kôla en périodes; celui des périodes en strophes, — il aura, dans ses lignes les plus importantes, le schéma du rythme musical.

Un *allegro*, un *adagio* de Beethoven ne sont pas autre chose qu'une suite ordonnée de *vers* mélodiques, que l'oreille doit reconnaître sous peine de méconnaître l'esprit des œuvres classiques, et qui sont groupés régulièrement.

§ 2. L'organisation des strophes.

Nous avons à compléter les indications précédentes en rappelant comment se combinent les strophes dans la composition poétique.

D'après la doctrine des métriciens antiques, les kôla peuvent se succéder de deux manières. S'ils sont toujours d'étendue égale et si la limite des ensembles qu'ils forment est seulement fixée par le sens logique de la phrase, la composition est *stichique*[1]; telle est l'Iliade, l'Odyssée; telles sont les tragédies de Corneille et de Racine. Si les kôla, d'étendue plus ou moins égale, forment des ensembles répétés régulièrement et dont la limite est fixée par une raison mélodique à laquelle le sens logique devient subordonné, la composition est dite *systématique*. A cette seconde catégorie appartiennent les poésies lyriques des anciens et des modernes, et les œuvres de nos musiciens classiques.

Les systèmes peuvent se succéder de diverses façons. Voici les combinaisons principales que les poètes ont imaginées.

Lorsque deux systèmes sont pareils, le premier est appelé *strophe*, et le second *antistrophe*[2]. Cela signifie, qu'ils sont chantés sur une seule et même mélodie, laquelle se répète deux fois. Cet ensemble de deux strophes identiques s'appelle *syzygie*[3]. Toute notre musique de danse (y compris certaines parties de la sonate empruntées à la danse) est composée, nous le verrons, de syzygies, c'est-à-dire que chaque thème mélodique y est répété.

Si tous les systèmes sont pareils, la composition est dite *monostrophique;* la même strophe s'y répète indéfiniment. Telles étaient, chez les anciens, les odes d'Alcée, de Sapho, d'Horace : tels sont la plu-

1. De στίχος, vers.

2. Un des textes les plus intéressants qu'on puisse citer, pour le sens et l'origine de ces deux mots, est la phrase suivante du grammairien Attilius Fortunatianus (*Ars*, p. 295, l. 1-5 du Recueil préc.) : olim carmina in deos scripta ex his tribus constabant : circumire aram a dextra *strophen* vocabant; redire a sinistra, *antistrophen* ; post, cum in conspectu dei consistentes canticis reliqua peragebant, *epodon*. = Les chants composés jadis en l'honneur des dieux avaient les 3 parties suivantes : on faisait d'abord le tour de l'autel, par la droite (*strophe*); puis, on revenait, par la gauche (*antistrophe*); enfin, on terminait le chant en présence du dieu (*épode*).

3. De σύν, *avec* et ζυγόν, joug = accouplement, paire.

part de nos chants populaires, et, dans les œuvres classiques, les thèmes suivis de « variations ».

Un très grand poète de l'antiquité, Stésichore (VII^e^-VI^e^ siècle avant J.-C.), prédécesseur de Pindare, a imaginé une construction qu'on retrouve souvent chez les modernes, et qui a l'avantage de combiner l'unité avec la variété. A une strophe et à une antistrophe, il a ajouté un troisième système différent appelé *épode*. Cette triade dont les parties, si on les désigne par des lettres, donnent la succession A, A′, B, peut devenir à son tour un élément rythmique et se répéter un certain nombre de fois.

Si, au lieu d'être placée à la fin de la triade, l'épode est placée *entre* la strophe et l'antistrophe (A, B, A′) elle s'appelle *mésode* (intermède) ; si elle est placée *au début* (B, A, A′) elle s'appelle *proode*.

Un groupe de strophes inégales, ou de syzygies inégales qui se répète, s'appelle *périkope*[1].

§ 3. **Terminologie.**

Peut-être le lecteur trouve-t-il que dans ces premières définitions nous abusons des mots grecs. Il faut se résoudre à leur emploi, entre autres raisons parce qu'il est un moyen d'abréger le langage. Le rythme des musiciens, avons-nous dit, est le même, dans ses traits essentiels, que celui des poètes (lyriques) ; il convient donc d'analyser l'un et l'autre en se servant des mêmes vocables ; et puisque tout notre langage scientifique, depuis la géométrie et l'architecture jusqu'à la botanique, est emprunté aux Grecs ; puisque nous parlons couramment de *photographie*, de rayons *kathodiques*, de *kinématographe* (ceci, c'est la langue du boulevard !) ; puisque déjà, dans la musique elle-même, nous employons les mots *gamme*, *dièse*, *comma*, *ton*, *harmonie*, *symphonie*, *diapason*, *mélodie*, *polyphonie*, etc., etc., pourquoi ferions-nous une exception pour le rythme, si l'étude du rythme peut devenir une science ? Le mot « rythme » lui-même n'est-il pas un mot grec ?

1. περικοπή = fragment. Les compositions formées de systèmes uniformes, sont, vraisemblablement, les plus anciennes. Il y en a, de date relativement récente, qui n'ont que des systèmes inégaux. Ces dernières s'appellent *hétérostrophiques*, si elles ne contiennent que deux systèmes, et *alloiostrophiques* si elles en contiennent plus de deux.

Le retour à la tradition grecque est le seul moyen de tirer notre terminologie musicale, si pauvre, si flottante, si contradictoire, de la barbarie où elle est tombée au commencement de ce siècle. Les fautes de langage de nos théoriciens trahissent la faiblesse de leurs idées, et expliquent pourquoi une théorie du rythme n'a pu être encore constituée.

Des quatre parties (*pied*, *kôlon*, *période*, *strophe*) que nous avons distinguées dans l'analyse du *Stabat*, il en est à peine une qui n'ait été employée à contre-sens. Dans un livre qui, en 1875, atteignait sa neuvième édition, le théoricien Marx a donné le nom de *strophe* à ce que nous avons appelé un membre de phrase : *Stabat mater dolorosa*. Ce que nous avons appelé une *période* (3 vers) a été appelé *membre de phrase* par A. Reicha, Marx Lobe et beaucoup d'autres qui les ont imités; enfin J.-S. Bach lui-même, reproduisant sans doute une erreur qu'il n'avait pas créée, a donné le nom de *vers* à une strophe tout entière, composée de 12 kôla[1] ! L'essai de réaction tenté par G. Weber, vers 1830, est resté sans résultat. Le seul moyen de sortir de cette anarchie est de revenir franchement à la terminologie antique.

En signalant les erreurs des modernes, il convient de faire une exception pour R. Wagner que Westphal (bien qu'il ne soit pas wagnérien) appelle « l'écrivain le plus correct en matière de rythme mu-

1. Prélude (pour orgue) au chœur « Herr Gott, dich loben wir » (V, 6, 26, éd. Péters). On peut se demander d'où vient cet abus de langage; voici comment l'a expliqué Westphal. L'origine de l'erreur paraît être ce qu'on appelle le *Bibel-Vers* ou *Verset*, à la fois dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Les manuscrits originaux — au moins ceux du Nouveau Testament, écrits en prose — ne portent aucune trace de versification. La division en *vers* ou *versets* date du philologue Robert Estienne, un huguenot qui, à l'exemple de certains philologues de la Renaissance, tels que Alde Manuce, était à la fois philologue et imprimeur. R. Estienne, qui avait entrepris l'impression d'un Nouveau Testament grec, partagea en « vers » le manuscrit de ce dernier. Ces « vers » du Nouveau Testament ne sont pas des vers comme ceux d'Homère ou d'Horace; cependant Estienne songeait à quelque chose d'approchant, quoique le Nouveau Testament fût écrit en prose; et cette pensée s'explique d'autant mieux que beaucoup de parties de l'Ancien Testament, par exemples les Psaumes, ont la forme rythmique; dans les manuscrits hébreux ils sont souvent présentés par lignes distinctes (comme les poésies des Grecs et des Latins) qu'on peut assimiler aux *versus* et aux *stichoi*. Ces « vers » de l'Ancien et du Nouveau Testament remplissant plus d'une ligne, on aboutit au système des alinéas, distingués l'un de l'autre par des chiffres. Cette disposition typographique est passée ensuite dans les chants de l'Église chrétienne; dans les hymnes du « Livre de chant » (*Gesangbuch*), les lignes de vers formant de petits ensembles ne sont pas imprimées séparément, mais l'une à la suite de l'autre, comme c'est à peu près le cas dans les manuscrits des poésies lyriques du moyen âge. De là l'emploi du mots *vers*, là où conviendrait celui de *strophe*.

sical » et qui emploie les mots *vers* et *strophe* dans le sens antique (V. *Beethoven*, page 69).

Nous allons étudier sommairement les parties du rythme énumérées plus haut, en allant des plus simples aux plus complexes : la mesure simple, qui équivaut au *pied* dans la versification; la mesure composée, ou membre de phrase, qui équivaut à un *vers;* la période ; les strophes et leur organisation.

Mais il y a, à la base du rythme, un élément plus simple encore que le pied, par l'indication duquel il convient de commencer cette analyse.

CHAPITRE II

LA MESURE

§ 1. Le temps premier.

Dans la poésie grecque, l'unité de mesure de toutes les quantités rythmiques était la brève (∪); cette valeur est le *temps premier* (χρόνος πρῶτος) dont toutes les autres durées étaient un multiple : ainsi, la longue (–) valait deux temps; le trochée (– ∪) valait trois temps, etc.

La notion du *temps premier* est absente de notre théorie musicale moderne; on peut le regretter, car sans elle on ne saurait expliquer clairement l'organisation de nos mesures. Voici en outre, entre l'art antique et le nôtre, une analogie qu'il est nécessaire de constater.

La brève a une valeur purement relative, c'est-à-dire que son rapport avec la longue peut être celui d'une croche à une noire ou d'une double croche à une croche. Quel que soit le rapport, les Grecs observaient comme une règle fixe, l'*indivisibilité du temps premier*[1]; c'est-à-dire que la longue pouvait bien se résoudre en deux brèves, mais jamais la brève ne se résolvait en deux demi-brèves. Les modernes se sont le plus souvent affranchis de cette règle et sont allés parfois jusqu'à résoudre le temps premier en une sorte de poussière de sons; mais certaines formes de l'art classique sont restées fidèles à l'usage grec, il importe de ne pas l'oublier.

On peut rappeler d'abord que le plain-chant ne subdivise jamais le temps premier; c'est là un de ses caractères les plus importants. Il doit à l'observation de cette loi une grande partie de sa sérénité et de sa noblesse.

1. Καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ῥυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι. = On appelle *temps premier*, le temps qui ne peut être divisé par aucune des parties de la matière rythmique (c'est-à-dire celui qui ne peut être placé à la fois sur *deux* syllabes, *deux* sons, ou *deux* mouvements du danseur) *Aristoxène*, *ibid.*

Les fugues de J.-S. Bach (les fugues pour piano et pour orgue, mais non les *Préludes*) sont dans le même cas, les fugues de Hændel aussi (en général); un bel exemple de l'indivisibilité classique du temps premier a été donné par Mozart dans la fugue de la *Flûte enchantée* (ouverture).

§ 2. Les genres de rythme.

Les premiers groupements de durées avaient donné lieu, chez les Anciens, à deux genres rythmiques restés encore essentiels et usuels dans notre musique : le genre à 4 temps et le genre à 3 temps. Le premier était formé des pieds suivants : le *dactyle* (⏑⏑, avec le temps fort sur la longue); l'*anapeste* (⏑⏑—, pied débutant par une anacruse); le *spondée* (— —) et aussi, bien que ce dernier terme ne figure pas dans la terminologie antique, le spondée anapestique (— —)[1].

Une longue pouvait être remplacée par deux brèves et réciproquement. Ainsi le membre de phrase suivant :

est formé de 4 pieds dactyliques : le premier est un dactyle pur; le troisième est un spondée; le second, où la longue initiale est résolue, et qui contient par conséquent quatre brèves, a été appelé par les grammairiens anciens *procéleusmatique*. Quant au quatrième dactyle, il est représenté par une blanche valant 4 temps. — (2 valeurs de cette dernière espèce se suivant pour former une dipodie dactylique, faisaient un spondée *double* ou *meizôn*.)

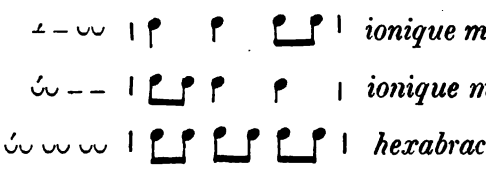
Le genre à 3 temps comprenait les pieds suivants : l'*iambe* (⏑—), le *trochée* (—⏑). La résolution de la longue, dans l'un ou l'autre pied,

1. Pes est certus modus syllabarum *quo cognoscimus totius metri speciem*, compositus ex sublatione et positione = le pied est un arrangement déterminé de syllabes qui nous fait connaître le genre de rythme; il se compose d'une élévation et d'un abaissement (Marius Victorinus, *artis gram.*, l. I, p. 43 des *gram. lat.* ex recensione H. Kellii).

Pour désigner la partie faible du pied, Aritoxène emploie le mot ἄρσις (*levé*), et pour désigner la partie forte frappée de l'accent, le mot θέσις (frappé). Mais depuis le savant anglais R. Bentley (1662-1742), presque tous les philologues ont pris la fâcheuse habitude d'employer le mot ἄρσις pour le temps fort et le mot θέσις pour le temps faible : de là est venue la terminologie allemande : *Hebung* (temps fort) et *Senkung* (temps faible).

produisait un *tribrachys* (⏑⏑⏑). Une seule valeur de 3 temps pouvait représenter le pied tout entier [1].

Les Grecs avaient encore deux genres de rythme, dont l'un est peu employé par les modernes; l'autre, au contraire, tient une place importante dans notre musique, bien qu'il n'y soit pas encore nommé et n'y ait pas officiellement droit de cité. Le premier est constitué par le pied à 5 temps ou *péon*, qu'un temps marqué secondaire partageait tantôt en 3 + 2 (genre *crétique*), tantôt en 2 + 3 (genre *bacchiaque*). Le second genre était constitué par un pied d'une valeur de 6 temps, appelé *ionique*, dont la forme la plus simple est la suivante : – – –, appelée *molosse*. La résolution de ces longues pouvait donner lieu à trois formes :



§ 3. La mesure antique.

Chacun des pieds que nous venons d'énumérer et qui servent de base aux différents genres du rythme antique (le trochée et l'iambe à 3 temps, le dactyle et l'anapeste à 4 temps, le péon à 5 temps, l'ionique à 6 temps) a par lui-même, selon la doctrine d'Aristoxène, la valeur d'une *mesure simple* [2]; mais il y a aussi des *mesures composées* [3], formées de la réunion de plusieurs mesures simples. Ces mesures composées paraissent identiques à un membre de phrase [4].

Combien faut-il de pieds simples pour former une mesure composée?

1. Pour indiquer les valeurs de 3, de 4, et même de 5 temps, les anciens avaient des signes spéciaux. Ils ont été donnés par l'auteur anonyme du traité Περὶ Μουσικῆς qu'a publié Bellerman (1841).

2. Ἀσύνθετος πούς.

3. Σύνθετος πούς.

4. Pour la preuve de cette identité, Westphal renvoie à sa *Métrique grecque* (t. I) et à son *Système de la rythmique antique* (Breslau, 1865). V. aussi : *Aristoxemus von Tar. Mel. und Rhyt.* I, p. 20-24. — R. Wagner lui-même appelle la mesure indiquée par le signe C, une « demi-période formée de 2 mesures à $\frac{2}{4}$ » (*Ueber das Dirigiren*, p. 75).

D'après Aristoxène, 2, 3, 4, 5, — mais pas plus de 5 pieds dactyliques — peuvent être réunis en une mesure composée et former un membre de phrase ou *kôlon* dactylique; il y a donc des dipodies, des tripodies, des tétrapodies, des pentapodies dactyliques, mais pas d'hexapodies du même genre. Dans la musique moderne, on ne peut pourtant pas nier l'existence de ces dernières.

En aussi grand nombre peuvent être réunis les pieds trochaïques à 3 temps, pour former une mesure composée ou un kôlon trochaïque; on peut même aller jusqu'à réunir 6 pieds. Il y a donc des dipodies, des tétrapodies, des pentapodies et même des hexapodies trochaïques. (On emploie le mot *trochaïque*, pour désigner indifféremment les trochées et les iambes.)

Les pieds ioniques à 6 temps peuvent être réunis au nombre de 2 ou de 3, mais pas davantage.

Quant aux combinaisons possibles du pied à 5 temps (péon), on peut les négliger comme étrangères à la musique (classique) moderne[1].

§ 4. La mesure moderne.

Dans la musique postérieure à Bach et à Beethoven, la mesure moderne est parfois très différente de la mesure antique. Au lieu d'être constituée, comme celle-ci, par le groupement des parties *réelles* du langage (syllabes ou sons), elle n'est très souvent qu'un cadre abstrait, sans rapport nécessaire avec ce qu'on y met, et où, grâce au grand nombre des silences (déjà employés, il est vrai, des anciens), grâce à la divisibilité indéfinie du *temps premier*, le compositeur dispose les sons avec une entière liberté de groupement (ex. la marche funèbre de la *Götterdämmerung*, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Debussy, etc.). Cette observation ne s'applique pas à la mesure des classiques, dont nous nous occupons ici.

1. Il importe de remarquer que dans un même membre de phrase, les lyriques grecs changeaient souvent le genre de rythme; Westphal (*Aristoxenus*, *v. Tar*, etc., p. 141-142) donne, d'après Aristide Quintilien, la nomenclature de ces changements, employés pour exprimer une passion très vive.

Les modernes, au contraire, et surtout les classiques, aiment l'uniformité de la mesure. M. Bourgault-Ducoudray est le seul, à ma connaissance, qui ait regretté cet usage, en y voyant un état d'infériorité.

En somme, Aristoxène détermine la mesure d'après le nombre de *temps premiers* qui s'y trouvent contenus. — Ce même principe a-t-il été adopté pour la détermination de la mesure moderne? oui, dans le genre trochaïque; non, dans le genre dactylique; à moitié seulement dans le genre ionique.

Genre trochaïque. — Dans ce genre, la mesure est représentée par une fraction dont le numérateur indique le nombre de temps employés, alors que le dénominateur donne la valeur de ces temps : $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, indiquent exactement ce qu'Aristoxène appelle une mesure à 3 temps; dans le $\frac{3}{8}$, le temps premier a la valeur d'une croche, et, dans le $\frac{3}{4}$, celle d'une noire. Il en est de même pour les mesures $\frac{6}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{12}{8}$, qui sont *composées* au sens exact de la théorie antique.

Genre dactylique. — Ici, tout en restant conforme à l'esprit d'Aristoxène et à sa conception de la mesure, on a adopté un principe différent, rationnel d'ailleurs et commode, pourvu qu'on le suive sans contradictions.

Dans notre mesure de rythme dactylique composée, le numérateur de la fraction indique *le nombre des pieds* et non celui des *temps*. Ainsi, $\frac{4}{2}$ ou $\mathbf{C}\!\mid\!\mathbf{O}$, $\frac{4}{4}$ ou $\mathbf{C}$, $\frac{4}{8}$, indiquent une mesure composée de quatre *pieds* dactyliques dont chacun a la durée indiquée par le dénominateur : soit une $\mathbf{\mathit{d}}$, $\frac{4}{2}$, ou une $\mathbf{\mathit{q}}$, $\frac{4}{4}$, ou une $\mathbf{\mathit{c}}$, $\frac{4}{8}$.

Les deux mesures suivantes *Clavecin bien temp.* I, *prél.* II) :

se composent chacune de 4 dactyles où la longue est résolue (⏑⏑⏑⏑ au lieu de – ⏑⏑). Si l'on a fini par dire *mesure à quatre temps*, au lieu de *mesure à quatre pieds*, c'est évidemment à cause de la rapidité de l'exécution qui produit une simplification dans la manière de compter.

Dans ses fugues pour piano et pour orgue, Bach n'emploie, pour le genre dactylique, que des mesures composées; tous les signes

dont il fait usage (il proscrit le $\frac{4}{8}$) indiquent, sans aucune exception, des combinaisons de pieds et non des combinaisons de temps.

Malheureusement, les éditeurs ne l'ont pas toujours compris, car à la place d'un C [1], ils mettent souvent un ¢.

Dans la musique de Bach, ce dernier signe indique une mesure composée de 2 pieds, soit une dipodie dactylique; il est équivalent à $\frac{2}{2}$, combinaison de 2 dactyles dont chacun est exprimé par une 𝅗𝅥 ou par la forme procéleusmatique 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯.

Voici un exemple de mesure composée de deux dactyles, où ces diverses formes sont employées :

(Gavotte II de la Suite III, des Suites dites *anglaises*).

Ce sont huit dactyles :

– ∪∪ | – ∪∪ –∪∪ | – – – ∪∪ | ∪∪∪∪ ∪∪∪∪ | – (longue valant 4 temps).

Une autre mesure formée de 2 pieds du genre dactylique est indiquée dans les œuvres de Bach par $\frac{2}{4}$ (le dactyle composant étant exprimé par une 𝅗𝅥 ou 4 doubles croches : 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯). — Une troisième mesure du même genre (employée seulement par Bach dans sa

1. J'ouvre ici une parenthèse pour rectifier une erreur relative à l'origine de ce signe : on le confond quelquefois avec la lettre C, on va même jusqu'à dire qu'il est l'abréviation du mot *Carré* (V. le *Dictionnaire de la langue française* par MM. Hatzfeld et Darmesteter, C). Voici la vérité sur ce point de détail. Aux XII[e] et XIII[e] siècles, on ne connaissait qu'une mesure, celle à 3 temps; au XIV[e] siècle seulement, les théoriciens introduisirent la 'mesure à nombre de temps pair, ou à 4 temps. La première (probablement à cause de l'idée de la *Trinité*) fut considérée comme parfaite (tempus perfectum) et représentée, pour ce motif, par un cercle ○; la seconde fut considérée comme imparfaite (tempus imperfectum) et représentée, pour ce motif, par un demi-cercle, C, qui plus tard fut confondu avec une lettre de l'alphabet. Le prétendu C renversé, Ↄ, n'est lui-même qu'un demi-cercle (hemicirculus inversus). Pour les textes, V. les *Scriptores* de Gerbert, à l'Index.

Je rappelle enfin que, jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, la barre de mesure fut ignorée; elle fut introduite pour la première fois dans la *basse;* au commencement du XVII[e] siècle on l'employa pour les autres voix.

musique vocale, dans ses messes, (et non dans sa musique instrumentale), c'est le $\frac{2}{1}$, la vieille mesure de Palestrina, formée de 2 dactyles dont chacun est représenté par la ronde 𝅝, ou la forme procéleumatique 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

Du même principe procède la mesure composée de 3 dactyles. Schumann excepté, on la chercherait en vain chez les compositeurs modernes; chez Bach, elle est indiquée ainsi : $\frac{3}{4}$ ou $\frac{3}{2}$, c'est-à-dire que chacun des 3 pieds est exprimé par une noire ou une blanche.

Dans toutes les fugues instrumentales du rythme dactylique, Bach n'a employé, disons-nous, que des mesures composées, c'est-à-dire des combinaisons de 2, 3 ou 4 dactyles; mais dans sa musique vocale, il a employé la mesure simple ou monopodie dactylique, laquelle se rencontre plus souvent encore dans la musique moderne. Or les éditeurs ont fait ici une confusion plus grave que la précédente et de nature à mettre le désordre dans le système de nos mesures du genre dactylique. Pour désigner ces mesures monopodiques, composées d'un seul dactyle, ils se sont servis des mêmes signes C et $\frac{2}{4}$, déjà employés pour désigner des mesures composées (C pour la mesure tétrapodique, $\frac{2}{4}$ pour la mesure dipodique); en un mot, ils ont confondu la manière d'exprimer les temps avec celle d'exprimer les pieds, de telle sorte qu'on est souvent embarrassé pour savoir, d'après le signe qui l'indique, si la mesure est monopodique, dipodique ou tétrapodique. Il n'est pas besoin de démontrer que c'est toujours au préjudice ou au profit de la composition que le vrai sens des signes de mesure est bien ou mal observé par l'exécutant.

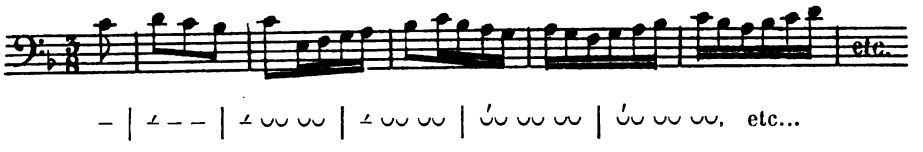
Dans la sonate pour piano de Beethoven, op. 2, n° 3, l'*Adagio* — qui a le caractère d'une méditation grave, religieuse et sentimentale — contient évidemment 4 dactyles, soit 4 *temps forts* dans chaque mesure; je ne crois pas qu'un pianiste puisse se résoudre à le comprendre autrement (surtout dans la partie où il y a des triples croches). Les éditeurs ont cependant indiqué la mesure par un $\frac{2}{4}$, soit 2 *temps forts*. Cette erreur dénature tout ce beau poème; elle transforme un thrène sur la vie humaine en odelette anacréontique. Par contre, la mesure de la *Marche turque* de Mozart (son. VI), qui est monopodique, est indiquée par un $\frac{2}{4}$, comme s'il fallait y marquer 2 temps forts au lieu d'un seul; une telle méprise donne à cette marche une intolérable lourdeur (surtout dans la phrase en *la* ma-

jeur). Dans cette même édition (Litolff) des sonates de Mozart pour piano, les erreurs du même genre sont assez nombreuses; je citerai, en feuilletant le volume, le finale de la son. 2, ceux de la son. IX et de la son. XVIII, où la mesure, quoique monopodique, est indiquée par un $\frac{2}{4}$; l'*allegro* du début de la son. XIII, celui de la son. XV, le *rondo* de la son. XVII, les variations 5 et 7 de l'*allegro* de la son. XVI, etc., où la mesure, quoique dipodique (2 temps forts), est indiquée par un C (4 temps forts).

Mesure ionique. — Quant au rythme ionique, l'indication de la mesure y est soumise à un principe qui diffère des précédents, mais dont il est cependant facile de reconnaître la connexion (logique, sinon historique) avec le système d'Aristoxène. Les modernes ont employé ici la même méthode que pour les trochées : on désigne par $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, la monopodie ou le monomètre ionique; par $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{4}$, le dimètre.

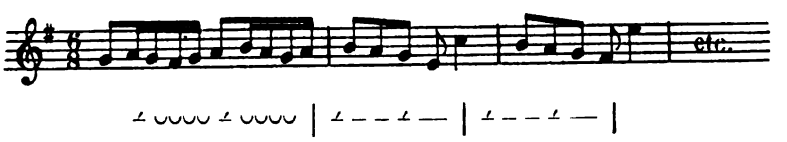
En voici des exemples.

Mesure ionique (monomètre) :



(Bach, *Clav. bien temp.* I, 11.)

Mesure ionique (dimètre) :



(*Id., ibid.*, 15.)

On pourrait dire que cette manière d'indiquer la mesure ionique peut amener de fâcheuses confusions entre le rythme trochaïque et le rythme ionique; mais un peu d'attention suffit toujours à distinguer ces deux genres. Au point de vue de la signification des signes, voici la différence qui les sépare. Le pied ionique, nous l'avons dit plus haut, est représenté par un molosse — — — (résolution : ᴗᴗ ᴗᴗ ᴗᴗ), c'est-à-dire par trois valeurs, de deux temps chacune, autrement dit 3 temps *doubles* (*disèmoi*). Dans le $\frac{3}{8}$, le $\frac{3}{4}$ et le $\frac{3}{2}$, ces temps forment une mesure simple; et dans le $\frac{6}{8}$, le $\frac{6}{4}$ une mesure composée.

Nous dirons donc, pour nous résumer : dans la fraction représentant la mesure de genre *trochaïque*, le numérateur indique le nombre de temps premiers que contient la mesure ; dans la mesure de genre *dactylique*, le numérateur indique le nombre des pieds ; dans la mesure genre *ionique*, le numérateur représente le nombre de temps premiers doubles (*disèmoi*) contenus dans la mesure. Ce système est en somme rationnel. Les fugues ioniques de Bach montrent que, au moins dans la mesure ionique moderne, il était impossible de prendre pour base soit le nombre des temps premiers, comme dans la mesure trochaïque, soit le nombre des pieds comme dans les mesures dactyliques composées.

CHAPITRE III

LES MEMBRES DE PHRASE

§ 1. **Définitions.**

Comme le style littéraire, le stye musical se compose de *membres de phrase* (en grec κῶλον, plur. κῶλα[1]).

Le membre de phrase musical équivaut à un vers en poésie.

On peut le définir ainsi : un groupe de plusieurs pieds appartenant au même genre rythmique. L'unité de ce groupe s'établit de deux façons : l'accent d'un des pieds composants devient un accent principal, dominant celui des autres pieds; en outre, le groupe rythmique est séparé du groupe suivant par une césure ou une *coupe*, donnant lieu à une respiration dans le chant, à un lever des mains dans la musique pour instruments à clavier, à une nouvelle position des lèvres dans la musique pour instruments à vent, etc. Pour cette raison, les kôla sont marqués d'une façon beaucoup plus nette dans notre musique que dans notre poésie et dans celle des Grecs.

Les kôla sont caractérisés et se distinguent les uns des autres : *par le genre rythmique; — par leur étendue*, considérée soit au point de vue du nombre des pieds composants, soit au point de vue des temps qui forment le pied final. Il y a en effet des kôla dont le pied final est complet; il y en a au pied final desquels manquent un ou plusieurs temps; ces derniers sont appelés katalectiques (καταλεκτικός, inachevé); — *par leur terminaison*, qui est féminine ou masculine selon que la césure coïncide avec un temps faible ou un temps fort; — *par leur forme initiale* qui a ou n'a pas d'anacruse; — enfin *par la place de l'accent principal* (que le goût, en général, peut seul déterminer).

1. τά (τε) κῶλα ἐξ ὧν ἑκάστη συνέστηκε περίοδος = toute période se compose de *kôla* (Denys d'Halic.-De compos. verb. 13). Lyricorum carmimum quæ *versibus colisve*... componuntur = les chants lyriques, qui se composent de *vers* ou *kôla* (Marius Vict., *loc. cit.*, p. 58).

L'étude des kôla, en musique, est de beaucoup la partie la plus délicate et la plus importante de l'étude du rythme. Elle est la plus délicate, parce que les compositeurs, pratiquant un art en partie instinctif, n'ont pas pris soin de ponctuer leurs phrases par des signes visibles. Les grandes unités rythmiques (la strophe, la zyzygie, la périkope) se marquent pour ainsi dire d'elles-mêmes, tout comme les chapitres d'un livre, les divers *points* d'un sermon, les chants d'un poème ou les actes d'un drame; il en est de même pour la phrase complète, à la fin de laquelle l'exécutant mettra instinctivement une forte césure et un arrêt, à moins d'être atteint de cécité musicale. Malgré la netteté des règles qu'on peut formuler, il y a évidemment des cas où l'on est embarrassé pour déterminer l'étendue exacte du kôlon; il y a telle suite mélodique, où rien n'oblige absolument à introduire une césure masculine plutôt qu'une césure féminine et où l'exécutant peut préférer l'une à l'autre sans qu'on soit fondé à l'accuser d'inexactitude; tout ce qu'on peut dire, c'est que, pour résoudre ces difficultés, il faut s'inspirer des habitudes de style de l'auteur que l'on étudie ou qu'on veut « exécuter ». Le critérium fait quelquefois défaut pour distinguer les membres de la phrase; et cependant, si on ne les distingue pas, si on ne les fait pas sentir, on se place en dehors de l'art classique: on ressemble à un acteur qui donnerait l'impression d'une prose libre en déclamant des vers de Corneille ou de Racine.

§ 2. L'étendue des kôla.

L'étendue des kôla n'est pas la même dans les trois genres de rythme. Les observations faites par Aristoxène sur le lyrisme antique, s'appliquent aussi, sauf une exception, à l'art moderne.

Le théoricien grec n'admettait des kôla de 6 pieds que dans le rythme de genre trochaïque; on est cependant obligé de reconnaître que la musique moderne les emploie aussi dans le genre dactylique. Nous dirons donc :

Dans les rythmes trochaïque et dactylique, les kôla peuvent avoir jusqu'à 6 pieds;

Dans le rythme ionique, les kôla ne peuvent avoir plus de 3 pieds.

§ 3. Kôla homogènes et hétérogènes.

Il y a deux sortes de phraséologie : celle ou les kôla ont une étendue égale ; celle où ils ont une étendue différente.

La première comprend les kôla formés de *dimètres*, c'est-à-dire de 4 pieds, ou de 2 dipodies. On les appelle encore d'un autre nom qui revient au même : des *tétrapodies* (quatre pieds). On peut considérer comme appartenant à la même classe les kôla dont l'élément essentiel est la dipodie : les monomètres (2 pieds) et les trimètres (6 pieds). Il arrive assez souvent qu'un monomètre s'ajoute à un dimètre; mais les trimètres, là ou on les rencontre, sont un élément principal et non accessoire du rythme. — On trouve quelquefois, après des tétrapodies trochaïques ou dactyliques, des tripodies du même genre; mais ce sont des exceptions.

La seconde classe comprend les kôla de 3 pieds (genres trochaïque et dactylique). Ici, l'adjonction d'un kôlon d'une autre étendue est très rare. L'emploi des kôla dactyliques de 3 pieds était très fréquent chez les Anciens, il l'est aussi chez Bach ; il est devenu beaucoup plus rare dans la musique moderne. — Encore plus rares sont les tripodies trochaïques.

§ 4. Emploi des kôla dans Bach, Haydn, Mozart et Beethoven.

Voici l'indication des divers kôla et de leurs combinaisons, employés par les classiques[1] :

GENRE DACTYLIQUE

1. Tètrapodies dactyliques.

Elles sont rarement pures, souvent combinées avec des dipodies, des tripodies, des pentapodies, des hexapodies :

1. Les chiffres renvoient aux 24 fugues de Bach (*Clavecin bien tempéré*), et aux 21 symphonies de Haydn, publiées dans la collection Litolff, aux 6 symphonies de Mozart et aux 9 symphonies de Beethoven de l'édition Peters.

BACH : t. I du *Clavecin bien tempéré*, fugues 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 12, 13, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24.

Id., t. II, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 19, 20, 23.

21 Symphonies de HAYDN ;
6 — de MOZART ;
9 — de BEETHOVEN.

Dans les symphonies, la tétrapodie dactylique est d'un emploi presque constant.

2. Tripodies dactyliques.

BACH : *Ibid.*, t. I, 6, 21, 10. — T. II, 16, 22.

GENRE TROCHAIQUE

1. Tétrapodies trochaïques.

BACH : *Ibid.*, t. II, 11, 18 (avec des kôla hexapodiques), et 4.

HAYDN : *Dans chaque menuet*, $\frac{3}{4}$, des symphonies. — *Dans l'allegro du début* : symph. n° 1, $\frac{3}{4}$, *vivace* ; n° 2, $\frac{3}{4}$; n° 3, $\frac{6}{8}$, *vivace assai*, avec mélange d'hexapodies ; n° 6, $\frac{3}{4}$; n° 8, $\frac{6}{8}$; n° 11, $\frac{6}{8}$, presto ; n° 14, $\frac{3}{4}$, spirituoso ; n° 15, $\frac{3}{4}$; n° 18, $\frac{3}{4}$, vivace ; n° 19, $\frac{3}{4}$. — *Dans l'allegro finale* : n° 12, $\frac{6}{8}$; n° 17, $\frac{6}{8}$, presto. — Dans l'*adagio* et l'*andante* : n° 6, $\frac{6}{8}$, andante cantabile ; n° 21, $\frac{3}{4}$, capricio largo. — Dans l'*Adagio-Introduction* : n° 19, $\frac{3}{4}$.

MOZART : *Dans chaque menuet*. — *Allegro du début* : n° 3, $\frac{3}{4}$. — *Andante* : n° 2, $\frac{6}{8}$; n° 4, $\frac{6}{6}$; n° 6, $\frac{6}{8}$ poco adagio.

BEETHOVEN : *Dans chaque scherzo*. — *Dans l'allegro du début* : n° 3, $\frac{3}{4}$, con brio ; n° 8, $\frac{3}{4}$, vivace con brio ; n° 7, $\frac{6}{8}$, vivace. — Dans le *finale* : n° 6, $\frac{6}{8}$, allegretto. — Dans l'*adagio* et l'*andante* : n° 1, $\frac{3}{8}$, andante cantabile con moto ; n° 2, $\frac{3}{8}$, larghetto ; n° 6, $\frac{12}{8}$, andante molto ; n° 9, $\frac{12}{8}$, adagio.

2. Tripodies trochaïques.

Bach : *Ibid.*, t. I, fugue 19, $\frac{9}{8}$.

Mozart : *Symph.* n° 2, menuetto $\frac{3}{4}$ (le *trio* excepté).

Beethoven : *Symph.* n° 9, dans la partie en mi mineur du scherzo (« ritmo di tre battute »).

GENRE IONIQUE

Bach : *Ibid.*, t. I, fugues 11, $\frac{3}{8}$; 14, $\frac{6}{4}$; 15, $\frac{6}{8}$. — T. II, fugues 15, $\frac{3}{8}$; 21, $\frac{3}{4}$; 24, $\frac{3}{8}$.

Haydn : Dans *l'adagio d'introduction*, symph. n° 1, $\frac{3}{4}$; n° 2, $\frac{6}{8}$; n° 3, $\frac{3}{4}$ cantabile; n° 6, $\frac{3}{4}$; n° 8, $\frac{3}{4}$; n° 13, $\frac{3}{4}$; n° 20, $\frac{3}{4}$, maestoso largo; n° 21, $\frac{3}{4}$. — Dans *l'adagio et l'andante* : n° 4, $\frac{3}{4}$, cantabile; n° 9, $\frac{3}{4}$; n° 10, $\frac{3}{4}$; n° 13, $\frac{3}{4}$; n° 16, $\frac{3}{4}$.

Mozart : Dans *l'adagio d'introduction*, symph. n° 6, $\frac{3}{4}$. — Dans *l'adagio* : symph. n° 1, $\frac{3}{4}$.

Beethoven : Symph. n° 8, $\frac{3}{4}$, tempo di menuetto. — Dans *l'Adagio d'Introduction* : n° 2 (adagio molto). — Dans *l'adagio et l'andante* : n° 4, $\frac{3}{4}$; n° 5, $\frac{3}{8}$, andante con moto.

(On trouverait à peu près les mêmes rapports du rythme avec la mesure dans les *trios*, dans les *quatuors*, et aussi dans l'analyse de la musique vocale).

Ce qu'il y a de plus frappant, c'est la prédominance, dans le rythme moderne, de la tétrapodie dactylique[1], alors que la tripodie du même genre se trouve seulement dans Bach.

Il est assez remarquable que Mozart et Beethoven, emploient la tripodie trochaïque plus encore que la tripodie dactylique.

1. Dans les opéras de Gluck, on aurait à signaler une particularité : l'emploi des tripodies dactyliques et des pentapodiès trochaïques.

Haydn aime à employer le rythme ionique dans le court adagio qui sert d'introduction à la symphonie. Ceux qui sont familiers avec la poésie antique, savent que, dans ses tragédies, Eschyle aime à écrire la première strophe du chœur dans le même rythme, alors que les strophes suivantes sont du mètre trochaïque (et iambique).

CHAPITRE IV

LES CÉSURES ET L'ANACRUSE

§ 1. Comparaison entre la musique moderne et le lyrisme grec.

La construction rythmique la plus simple est celle qui combine des kôla homogènes et d'étendue égale, par exemple les tripodies dactyliques, comme dans l'hexamètre et le distique élégiaque des anciens. (On peut remarquer en passant que dans les fugues de Bach, et en général dans la musique moderne, les tripodies dactyliques paraissent plus propres que les tétrapodies du même genre, à former un style régulier et uniforme par ses coupes rythmiques.) Mais les musiciens aiment à associer des membres de phrase qui sont différents soit par leur étendue (par exemple une dipodie avec une tétrapodie, ou bien, dans le rythme ionique, un trimètre avec un dimètre), soit par leur genre; ce dernier cas se présente habituellement à la fin d'un groupe de phrases ou avant le kôlon final. Eschyle, à l'avant-dernier membre d'un système tétrapodique, aime à placer une pentapodie; il en est de même pour Bach; Beethoven, au contraire, semble aimer à employer la pentapodie comme kôlon final, après une série de tétrapodies.

Ici, la musique moderne, sans pouvoir fournir des preuves décisives pour l'explication de l'art antique, sert cependant à comprendre le lyrisme grec sur un point important et éclaire sa structure d'un jour particulier. Lorsqu'il commença ses études de métrique en collaboration avec Rossbach, R. Westphal crut que le désordre dans lequel se suivaient les kôla d'une strophe de Pindare n'était qu'apparent, et qu'il y avait entre eux une symétrie réelle, une égalité de valeur, obtenue sans doute à l'aide de la musique. Il estimait que sans cette symétrie, les lois essentielles du rythme eussent été violées et les strophes de Pindare livrées à une sorte d'anarchie. De là l'hypo-

thèse de l' « eurythmie » des membres de phrase, émise par lui en 1853, et accueillie avec tant de faveur par certains philologues, entre autres par J.-H. Schmidt, qui la prit pour point de départ de nouvelles et considérables études. En 1866, dans son « System der Metrik » et en 1868 dans la seconde édition de sa « Métrique grecque », Westphal déclara qu'il s'était trompé, et qu'il abandonnait comme une dangereuse erreur sa première hypothèse. Cette conviction fut définitive dans son esprit, lorsqu'il eut étudié de près les compositions de Bach, de Mozart et de Beethoven[1]. Ces grands maîtres ne peuvent certes pas fournir des témoignages en faveur de telle ou telle théorie sur le lyrisme antique : au moins doit-on reconnaître qu'ils étaient des compositeurs aussi adroits et aussi fins que Pindare et les Tragiques. Or, jamais leurs œuvres ne donnent l'impression d'un style capricieux, désordonné, affranchi de toute règle ; et cependant, ils ne se privent pas de combiner des kôla d'étendue inégale, des tétrapodies, des dipodies, des tripodies, des pentapodies, des hexapodies, sans qu'on remarque chez eux une application à observer l'eurythmie, c'est-à-dire à racheter la différence d'étendue des kôla par l'uniformité de leur valeur.

On voit en même temps ce qu'il faut penser de l'hypothèse d'un autre philologue, Heimsoeth, qui dans l'analyse des strophes d'Eschyle, se refusait à admettre une tripodie ou une pentapodie après un groupe de 4 ou de 6 pieds, et qui, lorsqu'un tel conflit se présentait, déclarait qu'il fallait ou bien scander la phrase d'une autre façon, ou bien *corriger le texte des manuscrits*. Certains hellénistes se seraient épargné beaucoup de méprises et de peine perdue, s'ils avaient pris soin d'examiner plus tôt les compositions des lyriques modernes, Palestrina, Bach, Mozart, Gluck, etc.

§ 2. Les césures.

Dans la poésie moderne, les kôla sont séparés régulièrement l'un de l'autre par une césure (coupe marquant un léger repos). La rime n'est pas autre chose qu'un moyen employé pour accentuer la séparation de deux kôla, ou, plus souvent, de deux périodes voisines.

1. M. Alfred Croiset, qui est souvent en désaccord avec Westphal, trouve au contraire le système de Schmidt « aussi solide qu'ingénieux »... (*La poésie de Pindare*, etc., p. 56.)

Dans la poésie grecque primitive, la césure avait un rôle aussi important : la coupe placée au milieu du vers hexamètre et du vers élégiaque en est une preuve. Dans plusieurs autres vers dont l'origine est très ancienne, par exemple le tétramètre anapestique, les vers de mesure trochaïque et iambique, la césure s'est maintenue comme séparation des éléments de la période; mais elle a été abandonnée dans des formes lyriques de date relativement récente : les kôla composant la période de Pindare et des Tragiques ne se distinguent par aucune césure.

Le sentiment moderne, au contraire, exige impérieusement une césure à la fin de chaque kôlon, et il nous est difficile de comprendre que les Grecs, à l'époque la plus florissante de leur poésie, se soient écartés de l'usage primitif. En allemand, on ne néglige jamais la césure, lors même qu'on traduit en vers des périodes grecques d'où elle est absente. Elle est également observée en français, bien que notre poésie moderne lui donne moins de force que l'ancienne.

De la versification, l'emploi rigoureux de la césure est passé dans la musique vocale, et, de là, dans la musique instrumentale.

Son rôle dans ce dernier domaine, ne saurait être nié; tout le monde en reconnaît l'importance, mais peu d'exécutants néanmoins l'observent avec exactitude. En général, dans nos éditions musicales modernes, toutes les notes composant un kôlon sont reliées l'une à l'autre par un signe placé au-dessus de la portée et appelé *legato;* c'est à l'endroit où s'abaisse l'extrémité de ce signe que doit être placée la césure, c'est-à-dire une élévation de la main (et non comme le demande Westphal, une pause, laquelle serait aussi intolérable qu'un arrêt à la fin de chaque hémistiche dans la déclamation d'un poème).

Mais quelle doit être exactement la place du *legato?* Avec quelle note doit-il commencer? Avec quelle note doit-il finir? Sur ce point capital, d'où dépend la phraséologie, c'est-à-dire toute la signification d'une œuvre, les compositeurs, nous le répétons, ne donnent pas d'indications suffisantes. Les manuscrits de Bach et d'autres classiques nous livrent, pour ainsi dire, une matière musicale indéterminée, sans jalons, analogue à un texte littéraire d'où la ponctuation serait absente. Et cette lacune a fait naître dans l'esprit des éditeurs, dont le rôle est précisément de la combler, une erreur singulière, anti-musicale, contre laquelle on ne saurait trop protester : ils ont

cru que si les classiques n'avaient donné dans leurs manuscrits aucun signe pour la division des membres de phrase, c'est parce que les barres de mesure indiquaient suffisamment cette division; et, le plus souvent, ils ont fait coïncider la fin du *legato* avec la fin de la mesure elle-même. Or, la barre de mesure ne coïncide avec la fin du kôlon que dans certains cas particuliers, lorsque la mesure est monopodique ou simple, et que la phrase n'a pas d'anacruse, c'est-à-dire lorsqu'elle commence avec le temps fort, comme dans cet air du *Don Juan* de Mozart (n° 17) :

Mais ce sont là des cas presque exceptionnels. Dans le cours de ce même air, dont nous venons de citer le début, certaines phrases commencent par une anacruse, et la barre de mesure cesse de coïncider avec la fin du kôlon.

La barre de mesure coïncide rarement avec la fin du kôlon quand la mesure est composée; ainsi, dans cet air de *Don Juan* (n° 11) :

Mais l'observation précédente est insuffisante par elle-même; sur quelle note du pied, dans la mesure composée, le *legato* doit-il finir? Il y a là une question dont les exemples suivants feront assez voir l'importance, et pour la solution de laquelle le meilleur est de recourir à la rythmique antique. Pour que la doctrine puisée à cette source puisse s'appliquer à l'analyse de la composition moderne, il faudra évidemment que ses conclusions pratiques s'accordent avec le sentiment

1. Ce dessin mélodique semble avoir été imité et développé par Weber, dans le finale de son grand Concerto, op. 11; sans la coupe indiquée ci-dessus, ce finale serait une simple « Étude d'agilité ».

musical pur; or, comme le lecteur en pourra juger par la suite de ce chapitre, une telle méthode a pour résultat d'introduire la clarté, l'intérêt, le nerf et l'accent, dans une phraséologie qui, sans elle, reste informe, glacée, et fourmille de non-sens.

§ 3. Les césures dans la poésie antique et dans la musique moderne.

L'hexamètre épique des Anciens avait une césure à l'intérieur du 3e pied, soit après la longue qui était le temps fort, soit après la première des deux brèves qui représentaient la partie faible du pied :

La césure après le temps fort du pied est la plus fréquente. La césure après la première brève de la partie faible du pied est plus rare. La césure après les deux brèves est *proscrite*. Les anciens pensaient que, placée après le temps fort, la césure donne à la phrase un caractère d'énergie, de solidité, et qu'elle produit un effet contraire quand elle est placée après un temps faible : de là les termes de césure *masculine* (1er exemple) et de césure féminine (2e exemple).

Revenons maintenant à notre musique instrumentale.

Les césures que nous venons d'indiquer peuvent s'y retrouver sous des formes diverses. Ainsi, dans le pied composant d'une mesure dactylique, la césure peut occuper 4 places :

N° 1. . . . .

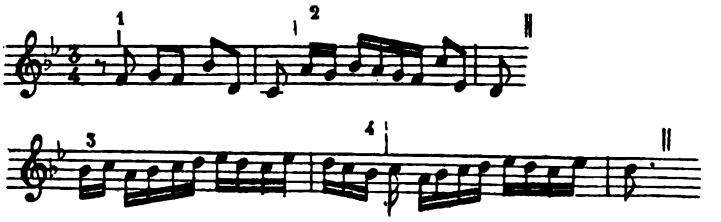
N° 2. . . . .

N° 3. . . . .

N° 4. . . . .

Dans les nos 1 et 2, la césure est masculine, placée après le temps fort; dans les nos 3 et 4, elle est féminine, placée après le temps faible;

la césure n° 1 était impraticable dans l'hexamètre antique, puisque la longue n'y est jamais résolue comme dans la musique moderne par 2 brèves; quant à la quatrième, elle était proscrite. Ces 4 césures peuvent, théoriquement, être employées dans la composition instrumentale de rythme dactylique. Voici, par exemple, deux phrases de Bach (*Clavecin bien tempéré*, 1,20, qui ont exactement la valeur de 2 hexamètres grecs :



La césure adoptée provisoirement dans le second de ces deux vers musicaux est la première césure féminine de l'exemple donné plus haut, très usitée dans l'hexamètre grec. Nous pouvons disposer le vers de façon à avoir la césure n° 1, impossible dans l'hexamètre antique,

ou bien, de façon à avoir la césure n° 2, seconde césure masculine :

Enfin, pour épuiser les combinaisons possibles, nous pourrions adopter la césure n° 4, proscrite par les Anciens :

Laquelle de ces 4 césures allons-nous choisir, si nous voulons exécuter ou éditer le texte ci-dessus? Interrogerons-nous les manuscrits de Bach? Encore une fois, ils ne nous disent rien. Ici, Westphal écrit avec raison : « Tout ce que les Grecs ont fait, soit dans le domaine de la plastique, soit dans celui de l'architecture, soit dans celui de la rythmique, a le caractère de la beauté; ils peuvent donc nous servir de modèles. » Or, dans toute la poésie classique de l'antiquité, il n'y a pas

un seul exemple de l'emploi de la césure n° 4; cette règle est si absolue, que le célèbre philologue Gottfried Hermann a pu dire avec raison que tel poème attribué à Orphée n'était pas de ce dernier, mais appartenait à la période byzantine, parce qu'on y trouvait une césure après les deux brèves. Nous pouvons nous inspirer avec confiance de cette loi, c'est-à-dire, dans l'exemple précédent, et partout où on peut choisir, proscrire la césure n° 4 et la remplacer par la césure féminine n° 3, que les Grecs de l'époque classique employaient comme à peu près équivalente à la césure masculine.

Cette observation s'applique aussi bien aux tétrapodies dactyliques et aux kôla du rythme trochaïque. Elle s'applique à la musique de Beethoven comme à celle de Bach.

§ 4. L'anacruse.

L'étude de l'anacruse est étroitement liée à celle des césures; car l'anacruse résulte forcément de la césure, quand celle-ci occupe la 1re, la 2e ou la 3e place dans les 4 exemples que nous avons indiqués.

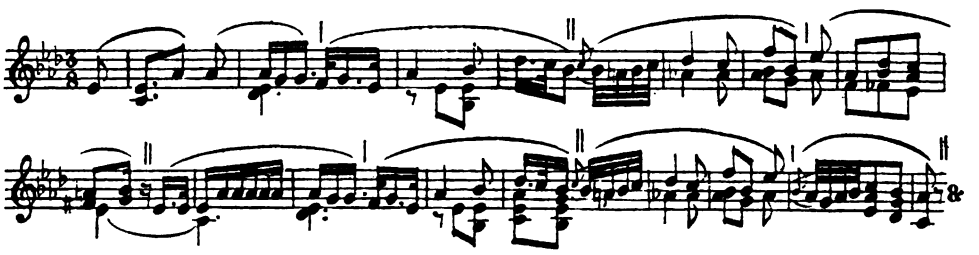
On définit habituellement l'anacruse : un groupe de notes placé *au début* d'une composition, avant la première barre de mesure; cette définition est absurde, car l'anacruse peut se trouver dans le corps même de l'œuvre et non pas seulement au début.

On appelle anacruse le groupe de notes faibles placées au début d'un kôlon, avant le premier temps fort. Il est évident que l'étendue de ce groupe dépend de la place de la césure précédente. Si un kôlon est terminé sur la première note d'un pied dactylique, le kôlon suivant commencera par une anacruse de 3 notes, etc. Les kôla de rythme dactylique commençant par deux temps faibles s'appelaient, chez les Anciens, kôla anapestiques; on peut leur conserver ce nom dans la musique moderne.

Ainsi, dans la phrase suivante (Bach, *Clavecin bien temp.*, fugue 1, 18):

le premier kôlon, commençant sur un temps marqué, est dactylique; le second, commençant sur un temps faible, est anapestique. Cet

exemple montre en même temps combien est inexacte la définition habituelle de l'anacruse, qui peut se rencontrer dans le cours d'une composition alors même qu'elle ne figure pas au début. Les théoriciens grecs ont dit : Les rythmes commençant par un temps fort ont un caractère paisible; ceux qui commencent par un temps faible ont une allure plus vive. On peut se convaincre de la justesse de cette observation en prenant pour exemple l'andante (rythme ionique) de la sonate de Beethoven, op. 26; il est dénaturé dans les éditions ordinaires, où le *legato* commence et finit avec la mesure; il doit être rétabli de la façon suivante :



Ce qui prouve bien que Beethoven a conçu son andante dans cet esprit-là, en employant partout des kôla avec anacruse, c'est la variation IV de ce thème mélodique; il serait vraiment difficile de la jouer sans se conformer à la précédente manière de scander :

Il y a cependant un kôlon que, contrairement à l'analyse de Westphal, j'ai fait commencer sur le temps fort de la mesure, en supprimant l'anacruse : c'est le dernier (fin de la deuxième ligne, dans l'exemple ci-dessus). J'ai entendu quelques excellents pianistes qui, instinctivement comprenaient ainsi la phrase de Beethoven : ils donnaient à l'avant-dernier kôlon la forme d'un crescendo terminant la mesure sur un *forte;* au dernier kôlon, ils donnaient l'impression d'une fin harmonieuse et *paisible*, en employant le pianissimo très égal. Cette interprétation me paraît excellente, et elle montre bien comment l'expression varie selon que la note initiale est placée sur un temps fort ou sur un temps faible.

Les compositeurs ont une préférence évidente pour l'emploi des

kôla avec anacruse; et, *en général*, quand le premier membre de phrase commence sur un temps faible, tous les autres sont disposés de la même manière, dans la suite de la composition.

Prenons pour nouvel exemple l'*allegro* de la 1re sonate de Beethoven pour piano; si on le joue en se conformant à l'usage courant, on a d'abord un kôlon avec anacruse (tétrapodie anapestique) suivi d'un kôlon sans anacruse, (tétrapodie dactylique).

Tout autre est le caractère expressif de cet *allegro* si on le scande de façon à avoir, d'un bout à l'autre, des kôla avec anacruse[1] :

Il n'est pas nécessaire d'être très exercé en musique pour sentir combien les deux interprétations sont différentes. On dit que cette première sonate est écrite dans la manière de Mozart, cela est vrai : mais le mode habituel d'exécution exagère fâcheusement cette ressemblance et produit l'impression d'un style trop simple, presque enfantin, peu digne de Beethoven, qui, même dans ses œuvres de début, se distinguait de tous ses prédécesseurs. Avec la manière de scander que propose Westphal, on a encore, il est vrai, une « sonate dédiée au maître

1. Entre l'andante ainsi compris et l'andante où l'on supprime d'habitude toutes les anacruses, Westphal voit, au point de vue de l'effet esthétique, la différence suivante : le premier donne l'impression d'une matinée d'été qui invite au mouvement et à l'action; le second, celle d'un plein midi un peu lourd. Avec l'un et l'autre, d'ailleurs, on a devant soi la même image : un ciel très pur.

Haydn », mais une sonate de caractère plus énergique et d'allure plus virile, où l'on pressent déjà l'auteur des Symphonies.

§ 5. De l'allongement irrationnel.

Un des moyens qui ont été employés, dans certaines compositions, pour indiquer clairement la fin du kôlon, c'est l'allongement de la dernière note :

Les Grecs avaient adopté ce moyen, qu'ils appelaient *allongement irrationnel*; et l'on peut exposer utilement leur doctrine sur ce point, au moins en ce qui concerne le rythme trochaïque.

Dans le mètre trochaïque grec, le temps faible (une brève) peut, à certaines places, être remplacé par une longue. Cette substitution est pratiquée : 1° à la fin d'un kôlon, par exemple une tripodie :

⏑ – ⏑ – ⏑ –

au lieu de

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑

2° Dans le corps d'un kôlon (dimètre ou trimètre); à la place de la dipodie : ⏑ – ⏑ ⏑, on peut employer la forme métrique ⏑ – ⏑ –. Ainsi on dira, dans une tétrapodie :

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

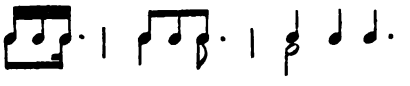
au lieu de

⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Le célèbre philologue Auguste Bœckh, le premier qui, pour le plus grand profit de la science, ait fait sortir d'un sommeil de plus de deux mille ans la rythmique d'Aristoxène, a rendu un service durable à la métrique grecque, en rapprochant le fait que nous venons de signaler, d'un passage où le théoricien antique dit que la partie forte et la partie faible du pied peuvent être dans un rapport *rationnel* ou *irrationnel*. Ces deux mots, que l'on peut conserver sur l'autorité du traducteur latin Martianus Capella[1], expriment une idée de divisibilité,

1. *De musica*, ch. *de permixtis generibus*. — Cf. L'opinion de M. A. Croiset, sur l'irrationnalité (*La Poésie de Pindare*, p. 37 et suiv., n. 3).

et ont la signification suivante : le rapport est rationnel lorsque la partie forte et la partie faible du pied sont, l'une à l'autre, comme dans le trochée à 3 temps ou dans le dactyle à 4 temps; dans le premier, la partie forte du pied est le *double* de la partie faible; dans le second, l'une et l'autre sont égales. Le rapport est donc, pour le premier, 2 : 1; et pour le second, 1 : 1. Mais il y a aussi, dit Aristoxène, un pied où la partie faible peut avoir une valeur intermédiaire entre 1 et 2; c'est le trochée dont les deux parties sont dans le rapport 2 : $1\frac{1}{2}$ et qui, pour cette raison, est appelé *irrationnel*. Ce serait donc ce pied qui, dans le mètre trochaïque pourrait se substituer au trochée rationnel (3 temps), soit à la fin d'un kôlon, soit dans une dipodie trochaïque. Ainsi, l'allongement irrationnel, usité chez les Anciens, n'est autre que le temps premier allongé de *la moitié* de sa valeur, allongement qui s'exprime dans la musique moderne par un *point* placé à côté de la note. On aura donc pour le trochée irrationnel, les formes suivantes :



Dans la musique moderne, il y a aussi des membres de phrase dont la fin est allongée; cet allongement est indiqué dans les chœurs d'église par le signe 𝄐 (*corona*, point d'orgue). La théorie précédente permet de déterminer exactement la valeur de ce signe qu'on interprète habituellement d'une façon arbitraire, en prolongeant sans raison la pause qui sépare les membres de phrase. Cette durée de la dernière note n'est pas indéfinie; elle doit être prolongée suffisamment pour altérer le rapport normal des deux parties du pied; mais elle ne doit pas l'être au point de dénaturer le genre rythmique auquel appartient ce pied, et de changer, par exemple, un trochée en dactyle.

Voici un choral où Bach a indiqué lui-même un allongement à la dernière note du kôlon, et qui gagne évidemment au point de vue de sa beauté rythmique comme de sa signification littéraire et musicale, à être interprété d'après la règle précédente. C'est un ensemble (appelons-le provisoirement *système* ou *strophe*) composé de deux périodes : la première est à 2 membres, la seconde à 3; chaque membre est une tétrapodie. La tétrapodie du début a une césure secondaire, à la fin de la première mesure, mais ce serait assurément une erreur de considérer les deux dipodies comme indépendantes :

Objectera-t-on qu'Aristoxène, dans le passage cité plus haut, n'a parlé que du trochée irrationnel et qu'il est illégitime d'appliquer sa doctrine à un rythme dactylique? Songeons que nous ne possédons plus l'exposé complet de l'irrationnalité dans la rythmique d'Aristoxène; le trochée ne figure, dans la phrase de lui que nous avons reproduite, qu'à titre d'exemple; ailleurs, en parlant de la différence des mesures, le théoricien déclare : « les mesures irrationnelles se distinguent des mesures rationnelles en ce que le rapport de la partie forte et de la partie faible ne peut pas être exprimé par un nombre entier. » C'est à peu près le sens de ses paroles; Aristoxène admet donc plusieurs sortes de pied irrationnels; et on ne se trompe très probablement pas en étendant sa définition aux rythmes dactylique et ionique.

§ 6. Application des principes précédemment exposés. Analyse ou kolotomie de la composition musicale.

L'analyse de la composition chorale chez les lyriques et les dramatiques grecs est une étude créée, dans l'antiquité, par les philologues alexandrins. Ils l'appelaient *kolotomie* (de τομή, coupe, et Κῶλον, membre de phrase.) Parmi les modernes, A. Bœckh (1785-1867) est le premier qui ait repris ce travail en appliquant une méthode rationnelle à l'ana-

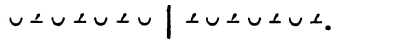
lyse de Pindare et de quelques parties de la poésie dramatique. Quant à la composition moderne (celle de nos grands musiciens classiques), elle n'a pas encore été analysée d'une façon complète, au moins en France.

Cette analyse est délicate, soit pour les œuvres antiques, soit pour les œuvres modernes, car les manuscrits des poètes grecs paraissent avoir contenu peu de signes relatifs à la séparation des membres de phrase; Bach n'a donné presque aucune indication de ce genre; et Beethoven en a donné très peu[1]. Tout reste donc à faire. Des éditeurs tels que Köhler ont essayé de combler cette lacune : nous avons vu combien indécise, contradictoire et inexacte était leur méthode.

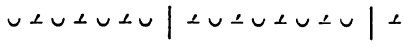
§ 7. **Importance des césures masculine et féminine.**

Le principe le plus important qui domine la kolotomie est évidemment la différence caractéristique des césures masculines et féminines, et la signification de l'anacruse qui en résulte. Voici un nouvel exemple de cette importance.

A l'origine, le mètre trochaïque était constitué de telle sorte que la protasis (première partie de la période) était séparée de l'apodosis[2] (seconde partie) par une césure féminine. Ainsi Archiloque disait :



Anacréon a conservé cette coupe en employant plusieurs protases devant l'apodosis :

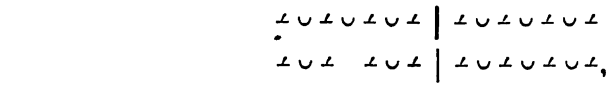


Cette forme du trochée hypermètre a été plus tard introduite par les lyriques dans la comédie, comme un rythme très bien approprié à l'expression comique; elle a servi dans les chœurs et les monodies. Lorsqu'après Anacréon, le grand Eschyle employa des trochées groupés par tétrapodies comme les précédents, que fit-il pour les approprier au sublime tragique? Il transforma la tétrapodie akatalectique (celle qui est complète et finit sur le temps faible) en tétrapodie

1. M. Mathis Lussy (*Traité de l'Expression musicale*, p. 54, § 6) s'est trompé en attribuant aux « grands maîtres » des fautes dont les éditeurs seuls sont responsables.

2. V. plus loin la signification de ces deux mots.

katalectique (incomplète, finissant sur un temps fort) et introduisit même plusieurs katalexes dans le premier kôlon :



c'est-à-dire qu'il remplaça une terminaison féminine par une terminaison masculine dans la protase. (Pour voir l'effet différent produit par ces deux rythmes, on peut comparer : Aristophane, *Grenouilles*, v. 1109 et suiv., éd. Didot, et Eschyle, *Agamemnon*, v. 176 et suiv., éd. Buttler).

Donc, la simple modification d'une césure semble avoir correspondu, dans la pensée d'un grand poète grec, à la distance qui sépare le genre comique du genre tragique!

§ 8. **Les césures chez les poètes et les musiciens modernes.**

Les poètes modernes paraissent sentir faiblement la différence d'expression attachée à la césure masculine et à la césure féminine. Les tragiques allemands, opposés en cela au sentiment d'Eschyle, semblent avoir considéré comme la plus pathétique, la versification où les kôla n'ont pas de katalexes; ils ont même organisé avec deux kôla sans katalexes le tétramètre trochaïque qui se terminait d'abord, comme nous venons de le voir, par un kôlon katalectique. (Platen, Vilmar, ont regretté cet abus, non sans raison).

Les musiciens ont-ils montré une oreille plus fine?

Oui, sans doute, et, dans une certaine mesure, c'est par l'usage de la césure que se distinguent les styles.

Les fugues instrumentales de Bach ont très peu de césures féminines. On peut citer exactement : dans le *Clavecin bien tempéré* (I, 24), la fugue en si naturel mineur; la fugue en la bémol majeur (*ibid.* I, 17), où les césures féminines semblent concourir à l'expression d'un jeu innocent, paisible, comme dans la var. 4 de la sonate 12 de Beethoven, mais avec plus de joie et de mouvement, sans fausse sentimentalité, un peu dans la manière de Haydn; la fugue en sol mineur (II, 16), la seule où le kôlon final ait une terminaison féminine; la fugue en la bémol majeur (2, 3); — dans le *Capriccio* en si mineur (édit. Peters, 4, 9) la « Lamentation générale des amis », écrite sur le rythme trochaïque. En somme, Bach aime incomparablement plus les césures masculines

que les féminines; en cela, il est non seulement *antique*, mais plus rapproché des Romains que des Grecs.

Autant la césure féminine répugne à Bach en dehors de cas spéciaux réclamant des moyens d'expression exceptionnels, autant elle est fréquente chez Mozart.

Quant aux sonates de Beethoven, elles ne peuvent être comprises qu'à l'aide du principe concernant la différence des césures, principe qu'une routine déplorable a relégué dans l'oubli, au risque de nous faire perdre le sentiment de beautés supérieures, mais qui peut être rétabli d'après la doctrine antique.

Beethoven a une prédilection évidente pour les césures masculines.

Comme exemples, nous reproduirons la première partie de deux sonates de Beethoven, en adoptant (sauf les réserves faites plus haut) la manière de scander de Westphal.

OBSERVATION IMPORTANTE

Nous avons dit, dans la théorie générale du rythme, que la césure placée à la fin d'un membre de phrase, équivalait à une respiration, et devait produire un simple *levé* de la main. Mais si l'exécutant observe cette règle à contre-cœur, s'il n'y met pas de goût et d'habileté, son jeu sera haletant, nerveux, très désagréable.

Il convient de faire sentir le membre de phrase musical, comme l'hémistiche, en poésie, quand on récite des vers.

Accentuer lourdement la 6e et la 12e syllabe de l'alexandrin, serait donner au débit un caractère monotone, saccadé, intolérable ; il faut pourtant mettre en relief ces deux syllabes, à moins qu'on ne veuille réciter les vers comme de la prose. Il en est de même en musique : pas d'exagération! pas de cette accentuation trop nette qui serait tout au plus admissible chez un commençant très appliqué! mais une adresse (ceci est l'art du pianiste) sachant concilier les exigences du rythme avec le naturel du style : voilà ce que nous demandons.

BEETHOVEN, Sonate pour piano, dédiée à M. J. Haydn, op. 2. n° 1.

Genre de rythme : *anapestique.* Les *deux brèves* de l'anapeste (anacruse) sont représentées par la noire placée avant la barre de mesure ; la *longue* ou partie forte du pied coïncide avec la 1re et la 3e croche de la mesure. Dans les éditions ordinaires, le premier membre de phrase est seul présenté comme anapestique ; on fait commencer le second avec le sol naturel qui est au début de la 3e mesure, et ainsi de suite pour les autres, c'est-à-dire qu'à un membre de phrase anapestique, on fait succéder des *dactyles.* Pour rendre à tout l'ensemble de la composition son unité et son vrai caractère, il suffit de retourner la queue d'une noire, en attribuant à la mélodie la note supérieure de l'accord (fin des 2e, 4e, 5e mesures, etc.) qui, d'habitude, est reléguée dans l'accompagnement. De cette façon, *tous* les membres de phrase débutent par une anacruse. — La base de la construction rythmique est ici la tétrapodie ou dimètre (4 anapestes). Les petits chiffres indiquent le nombre de pieds ; les gros chiffres, au-dessus de la portée, indiquent celui des phrases. Le trait vertical indique la fin du membre de phrase, et les 2 traits la fin de la période.

A l'exécution, les césures qui viennent d'être indiquées ne doivent évidemment pas être toutes marquées de la même façon : ici, après une noire, elles peuvent être franchement observées et provoquer, avec le *levé* de la main, une cassure très nette du dessin mélodique; là, après une croche, elles veulent une scission moins énergique, une main délicate sachant distinguer sans désunir brutalement. Le pianiste doit néanmois connaître les unes et les autres, comme le sculpteur qui, avant de tailler dans le marbre, doit faire des études d'anatomie très précises.

Voici un autre exemple emprunté au *rythme iambo-trochaïque.*

BEETHOVEN, Sonate pour piano op. 7.

Genre de rythme : *trochaïque-iambique*. Le pathétique de l'expression est ici varié : car le membre de phrase commence tantôt par un temps fort, tantôt par un temps faible; dans le premier cas, il est trochaïque (– ∪ ou, avec la résolution de la longue, ⏑ ∪ ∪) comme le kôlon initial; dans le second cas, il est iambique (∪ –) comme le kôlon n° 16. Les *trois brèves* dont se composent (lorsque la *longue* est résolue) le trochée et l'iambe, sont représentées ici par *trois croches*. La base de la construction rythmique est encore la tétrapodie, avec laquelle se combinent des groupes accessoires différents : une dipodie (kôlon 6), une tripodie (k. 7), une pentapodie (k. 14), des hexapodies (k. 49, 50, 51, 52). — La barre placée avant le kôlon 15, indique un *enchaînement*, c'est-à-dire que la note dont elle est précédée termine à la fois le k. 14 et commence le k. 15.

19)
20)
21)
22)
23)
24)
25)
26)
27)
28)
29)
30)
31)
32)
33)
34)
35)
36)
37)
38)
39)
40)

41)
42)
43)
44)
45)
46)
47)
48)
49)
50)

f
f
f
f
f
p crescendo
mf p crescendo
f
ff
diminuendo
p

CHAPITRE V

LA PÉRIODE MUSICALE

§ 1. Définitions.

La réunion de plusieurs kôla forme une *période*.

Ce dernier mot a été introduit, ou plutôt remis en honneur dans le langage musical par le hongrois naturalisé français, Antoine Reicha, qui, au commencement de ce siècle, était professeur de musique à Paris, et mourut en 1836, inspecteur de notre Conservatoire. Voici comment s'exprime, dans sa préface, cet auteur du *Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie* (Paris, 1814) : « On verra, dans le courant de ce traité, que la période musicale existe, et qu'elle est la base de tout ce qu'on appelle la véritable mélodie. Cette période est restée jusqu'à nos jours un secret; jamais on ne l'a... définie d'une manière indubitable, et, lorsqu'on en a parlé, elle n'a été que trop confondue avec les phrases, les dessins et les membres mélodiques qui n'en sont que des parties. » Et il ajoute dans une note : « Sulzer et Kirnberger, deux auteurs allemands d'un mérite très distingué, l'un dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, et l'autre dans son *Traité de composition*, ont parlé de véritable rythme musical; mais, ce qu'ils en ont dit ne regarde que sa définition et son utilité. Quant à ses lois, à ses exceptions, à sa variété, à ses secrets, etc., tout exigeait des recherches suivies qu'on n'y trouve point. »

Westphal reproche d'abord à Reicha — dont les idées ont été plus tard suivies par Lobe — de ne pas s'être conformé à l'usage antique, et d'avoir confondu le membre de phrase avec la période, en attribuant à celle-ci une valeur double de celle qu'elle a en réalité; mais cette critique, outre qu'elle repose sur un fondement très discutable[1],

1. « Periodus quæ latina interpretatione *circuitus* vel *ambitus* vocatur » (Marius Victorinus, *artis gram.* I, p. 55, l. 1 du recueil précité). — « Le terme assez vague de *période* se disait de toutes sortes de groupes rythmiques » (A. et M. Croiset, *Hist. de la littér. gr.*, t. II, p. 37).

nous paraît ouvrir une discussion à la fois fastidieuse et inutile. C'est une pure question d'étiquette.

Pour les origines, ou, tout au moins, les antécédents historiques, il est aujourd'hui établi que, dans la poésie musicale des Grecs, la périodologie a existé. D'après un renseignement qui a été transmis par le lexicographe Suidas (10e ou 13e siècle apr. J.-C.), le mot période appartenait d'abord au langage de la rythmique; et c'est avec le rhéteur Thrasimaque de Chalcédoine, qu'il est passé ensuite dans le langage de la rhétorique. Cicéron qui, dans ce dernier domaine, est la plus grande autorité, dit que tous les mots composant une période doivent pouvoir être débités entre deux respirations. Mais cette définition ne s'applique qu'à la période *oratoire;* le chant a un débit beaucoup moins rapide que le discours et nécessite, par conséquent, des respirations plus nombreuses. On voit ici la cause des méprises et des malentendus dans lesquels ont pu tomber les théoriciens en employant un mot qui a successivement appartenu aux poètes antiques, aux orateurs, aux musiciens modernes, et dont la compréhension a varié forcément avec la nature des arts auxquels il était appliqué. Néanmoins, la comparaison de la période musicale et de la période oratoire n'est pas sans utilité. S'il n'y avait aucune analogie entre la musique et le langage, les rhéteurs anciens n'auraient pas emprunté une partie de leur terminologie aux musiciens.

§ 2. Les deux parties de la période.

Le lien des kôla composant une période oratoire n'est pas dû seulement à un fait physiologique, la respiration, ou, pour parler avec plus d'exactitude, la continuité d'*une* expiration; il dépend de certaines nuances d'expression dans le mouvement et l'intensité de la voix. La période oratoire normale se compose de deux parties, séparées par un point culminant : dans la première partie, la voix monte peu à peu, suivant une sorte de *crescendo;* dans la seconde, elle redescend par un *diminuendo* qui la ramène à son point de départ.

« Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, « à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance, est « aussi le seul qui se glorifie de faire la *loi* aux *rois* | et de leur donner,

« quand il lui plaît, de grandes et de terribles leçons. » (Bossuet, début de l'*Oraison funèbre d'Henriette-Marie de France.*)

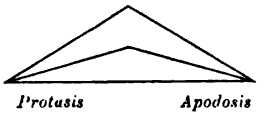
Dans la première partie de cette période, la voix suit, comme la pensée, une progression; et après s'être élevée au mot *Rois* qui représente le maximum d'intensité dans le sentiment et dans la parole (l'allitération *lois*, *rois* peut-être considérée comme un dédoublement ou une préparation de l'accent oratoire), elle redescend pour conclure sur un repos.

La partie de la période qui forme un *crescendo* s'appelle *protasis;* celle qui forme un *diminuendo* s'appelle *apodosis.*

La période musicale a une forme tout à fait semblable, mais se distingue de la précédente par un caractère important : dans la période oratoire, l'apodose peut comprendre un nombre indéterminé de kôla; dans la période musicale, elle n'en a jamais *qu'un seul.*

1° PÉRIODE A DEUX MEMBRES.

La forme élémentaire de la période musicale est celle qui comprend 2 membres de phrase. En pareil cas le premier membre est caractérisé, sans aucune exception, par une progression de l'intensité des accents, et le second par une régression, ou *diminuendo.* On peut donner ainsi le schéma de cette période, qui fait songer au fronton des temples grecs :



La connaissance de cette structure est de la plus haute importance pour l'exécutant; grâce à elle, la rythmique cesse d'être une discipline purement formelle et devient une science pratique. La direction ascendante ou l'abaissement du dessin mélodique, ne sont pas les causes du *crescendo* et du *diminuendo;* c'est plutôt le sentiment naturel du schéma que nous venons de tracer et la recherche instinctive d'un mouvement suivi d'un déclin et d'un repos, qui, en général, porte le compositeur à faire monter le dessin de la mélodie, puis à l'abaisser. Il y a d'ailleurs, dans le style passionné, des périodes où le second membre continue la tendance du premier, au lieu de la sus-

pendre et de la ramener graduellement à l'état initial : elles ressemblent aux périodes oratoires qui se terminent par un point d'exclamation au lieu d'un simple point.

Dans les fugues de Bach, le thème *dux* est, le plus souvent, une période à 2 membres, formant tétrapodie; elle est répétée par une seconde voix, sous forme d'antipériode (*comes*). A l'exécution de l'une et de l'autre s'applique le principe précédent.

En voici un exemple tiré du *Clavecin bien tempéré*, I, 2 :

2° PÉRIODES HYPERMÉTRIQUES.

Il y a des périodes composées de 3 kôla ou d'un plus grand nombre, appelées hypermétriques. Entre la protasis et l'apodosis, elles contiennent une phrase intermédiaire, rarement plusieurs; mais cette phrase intermédiaire a toujours la signification rythmique d'une 2e protasis, jamais celle d'une conclusion. La période composée de 4 kôla, par exemple, doit donc être comprise de la façon suivante :

I. *Protasis* | II. Protasis | III. Protasis | *Apodosis.*

Au point de vue de l'accentuation, une telle période est soumise à une règle qui est appliquée dans le langage oratoire : dans une suite de mots pleins de sens, également forts, qui marquent soit une reprise de la même idée, soit une opposition, les accents suivent une progression d'énergie toujours croissante.

Ainsi dans cette phrase de Bossuet : « *Une grande reine*, | *fille, femme, mère de rois si puissants* | *et souveraine de trois royaumes*[1]... » De même, dans la période musicale de plusieurs membres, le *crescendo* de la première protase s'accentue dans les suivantes, jusqu'au kôlon final.

1. Ou bien encore : « Que faisons-nous autre chose, quand nous flattons notre corps, que d'*accroître* la proie de la mort | , lui *enrichir* son butin | , lui *engraisser* sa victime ? »

En voici un exemple tiré du n° 18 du *Messie*, de Händel.
La dernière strophe de cette mélodie est écrite sur le texte suivant :

Táke his yóke upón yóu | and léarn óf him ||
for hé is méek | and lówly of héart | and yé shàll fínd rést |
and yé shàll fínd rést | untó yóur soúls ||

Ce groupe de vers est formé de deux périodes dont la première a 2 membres et la seconde 5 :

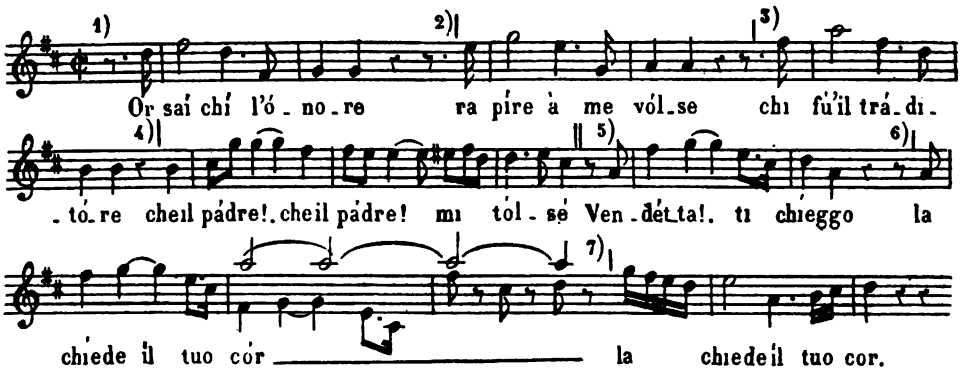
Dans la première de ces périodes hypermétriques comme dans toutes les autres du même genre, on pourrait supprimer la phrase intermédiaire et mettre l'apodose immédiatement après la protase. Dans la seconde période, on pourrait supprimer au moins les 3e et 4e kôla. On aurait un sens satisfaisant; mais ce sens serait trop simple : la musique, comme la poésie, aime l'amplification oratoire; elle ne se contente pas de l'expression toute nue : elle la renouvelle et la reprend, sans dire bien souvent quelque chose de nouveau, pour donner de l'ampleur et de l'éclat à la phrase. C'est à ce point de vue qu'il convient de se placer dans l'interprétation des périodes hypermétriques.

Voici un nouvel exemple emprunté au *Don Juan* de Mozart, n° 10 (air de la Vengeance, chanté par dona Anna) :

1re Période : Or sai chí l'onóre | rapire á me vólse | chi fú il tráditóre |
che il pádre !. che il pádre !. a mi volsé ||
2e Période : Vendétta !. ti chiéggo | la chiéd (e) il !. tuo cór !. !. !. | la
chied (e) il túo cór ||

Des deux périodes dont se composait le texte littéraire, Mozart a

formé la première strophe de sa mélodie, en usant de répétitions et en introduisant des pauses. La première période du texte poétique avait 4 membres : Mozart a transformé en hexapodie la tétrapodie du dernier ; la seconde période avait 3 membres : du second, qui était encore une tétrapodie, il a fait aussi une hexapodie. En déclamant simplement les paroles, on sent instinctivement qu'il faut développer le *crescrendo* jusqu'à la fin de l'avant-dernier kôlon ; dans le chant, cette énergie croissante de l'accentuation devient tout à fait indispensable :



§ 3. **L'enchaînement des périodes.**

La polyphonie musicale présente une particularité qu'il importe de signaler, ne fût-ce que pour prévenir une difficulté à laquelle se heurterait le lecteur s'il voulait appliquer les principes précédents à l'analyse de la composition.

Habituellement, un kôlon finit avant le commencement du kôlon suivant ; mais il peut arriver que les kôla se tiennent comme les anneaux d'une chaîne, c'est-à-dire qu'un membre de phrase renferme une partie du membre qui le suit ; ainsi, dans le chant, l'orchestre qui accompagne peut commencer une phrase sur la mesure qui termine la mélodie. Le même fait peut se produire dans un chœur ou un duo.

Il peut aussi arriver, dans une mélodie simple (instrumentale), que la même note soit à la fois la dernière d'un kôlon et la première du

kôlon suivant; une ligne de convention doit marquer cette note, qui, théoriquement, compte deux fois [1].

La période hypermétrique est analogue au « long vers » retrouvé dans Pindare par A. Bœckh.

La règle concernant le *crescendo* dans la ou les protases, et le *diminuendo* dans l'apodose, est la base de toute exécution musicale classique.

1. C'est à tort que Westphal ne voit un enchaînement de périodes que là où il y a plusieurs parties. (V. *Elemente des Musik. R.*, p. 157 et suiv.; et *Allgem. Theor.* etc., p. 232 et suiv.)

CHAPITRE VI

LES SYSTÈMES OU STROPHES

§ 1. Notions préliminaires.

Après les périodes, l'analyse reconnaît d'autres ensembles ou groupements, qui sont comme de nouvelles ondulations rythmiques de plus en plus considérables.

En poésie, nous l'avons vu, les Anciens distinguaient deux sortes de composition : celle où les vers forment des groupes d'étendue variable dont la limite est fixée seulement par le sens *littéraire;* et celle où les vers forment des groupes d'étendue méthodique, dont la limite est fixée par le sens *musical.* La première a été employée par les poètes épiques de l'antiquité et les poètes dramatiques modernes; la seconde est celle des lyriques, et s'appelait *composition systématique*[1].

La composition (littéraire) systématique peut avoir des formes diverses que nous avons déjà exposées.

Une suite de systèmes différents qui se répètent dans le cours du poème est appelée *périkope.* La périkope ordinaire de Pindare se compose de trois systèmes formant une *triade :* une strophe, une antistrophe, plus un système différent des deux précédents, et qui s'appelle *épode* : A, A', B.

Dans les chœurs de la tragédie grecque, les poètes aimaient à employer une suite de couples (*Syzygies*) : AA', BB', ΓΓ'...

Il n'est point superflu de rappeler ces notions préliminaires, car elles s'appliquent aussi à la musique moderne.

La musique *vocale* est toujours systématique. Peu importe que le texte littéraire sur lequel le chant est établi ait la forme strophique, qu'il soit en vers ou même en prose comme les paroles de la Bible :

1. κατὰ σύστημα. La 1re s'appelait κατὰ στίχον.

inconsciemment ou non, le compositeur donne à son œuvre des divisions qui ne sont pas autre chose que des systèmes[1].

Tantôt le musicien oppose exactement l'antistrophe à la strophe; tantôt il suit un plan qui, pour être un peu plus libre, n'en est pas moins méthodique : il peut lui arriver, en effet, de donner à l'antistrophe un nombre de périodes ou de kôla qui la distinguent un peu de la strophe, bien qu'elle conserve, en général, le dessin mélodique de celle-ci. C'est une symétrie *libre* ou incomplète. Cette altération de l'exacte ressemblance se produit généralement au milieu, rarement à la fin ou au début du système qui sert de pendant à un autre. On en trouve des exemples dans l'air de la vengeance, de *Don Juan* (n° 10), où la première strophe (*or sai chi l'onore*, etc.) lorsqu'elle se répète après un système intermédiaire, est augmentée à la fin de deux périodes, l'une à 2 membres, l'autre à 3; dans l'air n° 18 du *Messie* de Hændel, où la première strophe est exactement répétée dans l'antistrophe suivante, mais où celle-ci est précédée d'un kôlon supplémentaire.

La musique instrumentale elle aussi (nous ne parlons pas, bien entendu, d'œuvres toutes récentes où le rythme est brisé à dessein), est systématique.

§ 2. Les « Suites » de Bach et de Hændel.

Les systèmes les plus simples et les plus clairs employés par la musique instrumentale, se trouvent dans les *danses;* on ne saurait mieux les comparer qu'à la construction des chœurs dans la tragédie grecque, tout en constatant qu'ils ont suivi une évolution différente. Les tragiques grecs accouplaient deux systèmes formant une syzygie : le premier système formait la strophe; le second, reproduction exacte du premier, formait l'antistrophe. Dans les tragédies de Sophocle et d'Euripide le chant ne comprend ordinairement pas plus de deux syzygies ou couples de strophes, soit quatre systèmes, que termine quelquefois un groupe sans pendant (épode). Le chœur de Sophocle contient au plus quatre syzygies. Beaucoup plus riches sont les chœurs

1. La division par systèmes est inséparable du chant. Si l'épopée de plusieurs peuples antiques (les Indiens, les Iraniens, les Germains, etc.), a une forme systématique, c'est qu'elle était chantée.

primitifs, ceux d'Eschyle : ils contiennent jusqu'à quatre, cinq syzygies et plus. Dans les danses modernes, le nombre des syzygies va, au contraire, en augmentant, à mesure qu'on se rapproche des modernes : avec Bach et Hændel, il est le plus souvent égal à celui qu'emploient Euripide et Sophocle, alors que les danses plus récentes, par le grand nombre des couples de strophes, font penser à la disposition des parties chorales au temps d'Eschyle.

Considéré en lui-même, le *système* de la danse est très simple : il se compose de deux périodes rythmiques (période et antipériode) dont chacune a une protase et une apodose : en tout, 4 kôla, dont l'ensemble forme une strophe de deux vers.

On trouvera cette structure dans les danses suivantes de Bach et de Hændel.

Du premier, nous possédons (sous le titre de *Suites* ou *Partita*) quatre recueils contenant chacun 6 groupes de danses. La première hexade comprend « six petites suites » appelées aussi « Suites françaises »; les pièces de ce recueil se distinguent des autres, en ce qu'elles débutent par une danse (une *allemande*) sans être précédées d'un *prélude*. — La seconde hexade contient « six grandes suites » appelées aussi « suites anglaises ». L'allemande y est régulièrement précédée d'une pièce avec ou sans fugue, appelée « prélude » par Bach. — La troisième hexade a reçu du maître lui-même le titre de « six parties »; la pièce qui précède l'allemande est tour à tour un « Prélude », une « Symphonie », une « Fantaisie », une « Ouverture », un « Préambule », une « Toccata ». — Il y a enfin une quatrième hexade de suites qui, dans les éditions ordinaires, est publiée avec les autres compositions sans former un groupe à part. — Parmi les quatre *Sonates pour piano*, il y en a deux (celle en *la* mineur et celle en *ut* majeur) qui contiennent des danses : la première se compose d'un Adagio, d'une Fugue, d'un Adagio et d'une suite complète (Allemande, Courante, Sarabande et Gigue); la seconde contient un Adagio, une Fugue, un Adagio et une Allemande. — Des « six sonates pour violon seul », la seconde, la quatrième et la sixième (celle-ci avec un prélude) contiennent aussi des suites. — Enfin, les « six sonates pour violoncelle seul » (Bach aime la demi-douzaine!) contiennent des suites de danses, chacune avec un Prélude. Il faudrait ajouter à cette nomenclature, cinq ou six compositions pour plusieurs

instruments. (On le voit, avec sa réunion de danses empruntées un peu à tous les pays, la *suite* est un curieux exemple de ce que l'on pourrait appeler le *cosmopolitisme musical.*)

Les seize suites de Hændel contiennent une même série de danses, représentant les trois genres de rythme : le dactylique (Allemande), l'ionique (Courante et Sarabande) et le trochaïque (Gigue). — Bach et Hændel enchâssent quelquefois d'autres danses parmi les précédentes : la Gavotte, la Bourrée, l'Anglaise (rythme dactylique); le Menuet, la Polonaise, la Loure (rythme ionique); le Passe-pied, le Rondeau (rythme trochaïque).

La construction simple par deux syzygies : *aa*, *bb* se trouve habituellement par la combinaison suivante : Allemande-Courante, Sarabande-Gigue.

§ 3. Les systèmes de la sonate.

La sonate et toutes ses variétés (*trio*, *quatuor*, *symphonie*, *concerto*) est, dans toutes ses parties, une musique systématique. Œuvre composite, où sont réunis des éléments d'origines diverses, on peut la rattacher à deux types primitifs principaux : la danse et le chant.

1° Le *scherzo* a le caractère d'une danse; aussi, de toutes les parties de la sonate, est-ce celle où l'on trouve la symétrie strophique la plus étroite. Il contient habituellement 4 syzygies :

1re Syzygie : Strophe A, antistr. A'.
2e — — B, — B'.
3e — — C, — C'.
4e — — D, — D'.

Les 2 derniers groupes (CC', DD'), sont appelés *trio*. A l'exécution, les strophes sont répétées et disposées selon le schéma suivant :

Périkope A :

1re Syzygie : Strophe A, antistr. A'.
2e — — B, — B'.

Périkope B (trio) :

3e Syzygie : Strophe C, antistr. C'.
4e — — D, — D'.

Reprise partielle des périkopes précédentes

Strophe A''
— B''
— C'' (appelée *Coda*).

2° Dans le 1er *allegro* de la sonate, souvent aussi dans le second, on trouve une exacte symétrie antistrophique, puisque, des deux parties dont il se compose, la première est répétée, de façon à former l'ensemble suivant : A, A', B. C'est la triade de Pindare, composée d'une strophe, d'une antistrophe et d'une épode. La différence qui sépare la strophe musicale moderne de la strophe antique, c'est que la première est beaucoup plus étendue; si cette différence paraît trop grande pour permettre une assimilation de Beethoven et de Pindare, on peut considérer la première partie de l'*allegro*, dans la sonate et la symphonie, non comme une strophe unique, mais comme un ensemble de systèmes différents formant perikope; la répétition de cet ensemble ne sera plus une antistrophe, mais une anti-périkope; la deuxième partie (non répétée) de l'*allegro*, que nous avons nommée épode, sera une épi-périkope. En ce cas, ce n'est plus avec les odes triomphales de Pindare, c'est avec la structure des chœurs de la tragédie grecque, que l'on comparera les compositions de Beethoven.

3° L'*adagio* a ses origines dans le chant; il n'est autre chose qu'un *Lied* (ou une imitation du *Lied*) dépouillé des paroles, et appliqué aux instruments; il a donc la forme systématique. Mais il y règne une assez grande liberté :

Quand la strophe est suivie d'une antistrophe de même étendue, la seconde est une imitation libre de la première. (V. l'*adagio* de la sonate de Beethoven en *ut* mineur, n° 5, qui peut se diviser ainsi : 1re strophe, mesures 1-45; 2e strophe ou antistrophe, mesures 46-90; 3e strophe ou épode, mesures 91-112, où le thème principal des deux premières strophes est repris et développé.)

Habituellement, l'*adagio* n'a pas de symétrie antistrophique; il est composé de systèmes inégaux et forme ce qu'on peut appeler, d'après la terminologie antique, un « canticum alloiostrophique » ou ἀπολελυμένον, c'est-à-dire une suite de strophes inégales. Ces strophes contiennent d'ailleurs des parties sensiblemant égales.

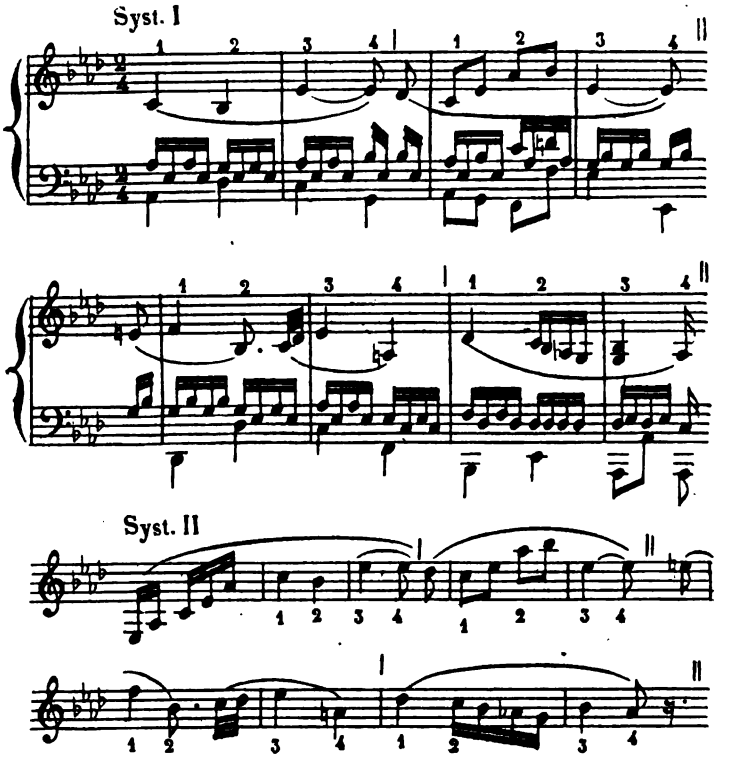
Nous donnerons, comme exemple, l'*adagio* de la sonate pathétique, avec la manière de scander de Westphal :

BEETHOVEN : Adagio de la Sonate 8, op. 13 (Pathétique).

Chaque mesure à $\frac{2}{4}$ est composée de 2 dactyles ; la *longue* du dactyle étant résolue, le pied se compose de 4 brèves, représentées ici par 4 doubles-croches. 2 mesures équivalent à un kôlon tétrapodique (membre de phrase ayant 4 pieds). Ici, comme partout, la fin du vers musical coïncide rarement avec la barre de mesure ; la non-coïncidence se produit là ou le kôlon est katalectique (incomplet) et où la césure du kôlon suivant est masculine ; elle se produit aussi partout où, à une tétrapodie, succède un vers plus petit ou plus grand, tel qu'une dipodie, une tripodie, une pentapodie, comme le cas va se présenter. Les petits chiffres placés au-dessus ou au-dessous de la portée indiquent l'ordre des dactyles ; le petit trait vertical marque la fin du kôlon, ou membre de phrase musical, équivalent à un vers en poésie ; les 2 traits verticaux marquent la fin de la période et ont la valeur d'un *point*.

Le titre adopté par Beethoven, *adagio cantabile*, indique que cette composition a la forme d'un *Lied ;* or, soit dans le lyrisme moderne, soit dans le lyrisme antique, les vers de 4 pieds sont les plus fréquents.

Strophe A



Syst. III
Syst. IV
Syst. V
Syst. VI

Syst. VII
Syst. VIII
Syst. IX
Syst. X

Tout autre est la forme de l'*andante* ou *adagio* avec *variations* (Beethoven, sonates nos 12, 23, 30, 32). Le thème initial s'y reproduit avec des changements que l'on peut comparer à la résolution de certaines longues, assez fréquente dans les antistrophes antiques. Tous les systèmes de l'ensemble sont construits sur le même type. C'est donc une composition *monostrophique;* les exemples n'en sont pas rares chez Pindare lui-même.

L'*andante* de la sonate pastorale (n° 15) a une forme qu'on peut placer à côté de la précédente ; il se compose de systèmes dont la symétrie est étroite, mais qui sont groupés de façon à former 4 syzygies ou couples de strophes :

AA', BB', CC', DD'

Après cette série, les groupes AA', BB' reparaissent une seconde fois (la symétrie A' et B' est traitée dans la manière des *andantes* avec variations). La fin est une épode ou coda, où les motifs des strophes A et C sont réunis. La composition tout entière peut être représentée par le schéma suivant, qui rappelle celui du scherzo :

AA' BB'	CC' DD'	A"A"B"B", E
Périkope.	Méso-périkope.	Anti-périkope.

Il n'y a pas d'exemple, chez les Anciens, qu'entre deux périkopes symétriques, soit intercalée, comme ici, une troisième périkope indépendante.

LES FUGUES DE BACH

§ 1. Introduction.

Dans les pages précédentes, nous avons souvent parlé du *Clavecin bien tempéré*, mais les sonates de Beethoven ont été notre principal objet; nous allons essayer maintenant d'appliquer nos principes d'analyse aux fugues de J.-S. Bach. D'où vient l'organisation de la fugue? Quels sont les types rythmiques, dans le lyrisme antique ou dans le lyrisme moderne, auxquels on peut la rattacher? Quel est le vrai caractère des fugues de Bach? Comment faut-il les comprendre, les scander et les exécuter? Telles sont les questions que nous allons aborder, dussions-nous sur certains points présenter de simples hypothèses. Peut-être aurions-nous dû les examiner tout d'abord, afin de nous conformer à l'ordre chronologique. Plusieurs raisons nous les ont fait garder pour la seconde partie de cette étude; le désir de ménager les forces du lecteur n'en est pas la moindre.

En général, les fugues de Bach inspirent aux musiciens plus d'estime et de respect que de vraie sympathie.

Aux yeux des simples amateurs, dont le zèle est déjà un peu tiède pour les sonates de Beethoven, et qui désertent volontiers les chefs-d'œuvre de l'art classique pour des compositions réputées plus « brillantes », dont le sens est plus clair, le style plus « chantant », et où la virtuosité trouve de meilleures occasions de se déployer, les fugues sont une source de fatigue et d'ennui. Elles apparaissent comme un monument compliqué et morne, où ne fleurit ni la mélodie, ni la couleur, ni l'expression, ni rien de ce qui fait la vraie musique; elles ont l'intérêt qui peut s'attacher à une *somme théologique* ou à un livre d'algèbre...

Les spécialistes, les professeurs de contrepoint eux-mêmes, ne sont pas très éloignés de cette manière de voir, et parlent assez souvent de la fugue en termes irrévérencieux.

Aucun d'eux n'a montré moins d'enthousiasme que Fuchs dans son opuscule sur « Le classicisme en musique[1] ». Il estime qu'à cause des règles rigoureuses imposées aux compositeurs, une fugue est une pièce de musique d'ordre inférieur. L'entrée est déjà monotone; l'arrivée du *comes* a d'ordinaire quelque chose de dur et de déplaisant. C'est le triomphe de la difficulté. Après les 8 ou 12 premières mesures, une fugue n'a plus rien de nouveau à nous dire; on sait d'avance ce qui va se passer. Toute analyse rythmique serait impossible. Aucune période ne peut être régulièrement terminée; car avant la fin d'une phrase, une autre voix commence à se faire entendre et un nouveau rythme se greffe sur le précédent. Les règles rendent impossible tout point d'arrêt. Pas de nuances, pas de *piano*, pas de *forte*, rien de ce qui fait sentir le rythme. Cette imperfection apparaît surtout dans les fugues pour piano, moins dans les fugues pour instruments à cordes et pour orchestre; malheureusement, dans ces dernières, les indications de nuances sont extrêmement rares ; aussi la musique fuguée produit-elle l'impression suivante : on dirait la conversation de trois ou quatre personnes qui parlent du même sujet; chacune d'elles dit des choses assez sensées, mais l'entretien n'en reste pas moins inintelligible parce que tout le monde veut parler en même temps. Pour ces raisons, la fugue ne répond pas à l'idée qu'on se fait d'une œuvre d'art classique : il lui manque le charme et la clarté. Elle a beaucoup d'unité, mais pas de grâce, pas de variété. C'est une œuvre de logique ayant son importance dans l'histoire du développement de l'art; mais le goût a changé et s'en est affranchi. L'époque où la forme fuguée a régné est passée et ne reviendra plus. Dans l'art musical, il ne faut pas confondre la fin et les moyens : la fin, c'est une composition dont le style soit libre, et qui aille droit au cœur...

Un autre théoricien-compositeur, J.-C. Lobe, auteur de nombreux ouvrages techniques sur l'art musical, a cru devoir, dans un chapitre intitulé *Bachmanie*[2], mettre en garde les jeunes gens (il s'adressait à des Allemands) contre une fâcheuse superstition à l'égard de Bach : « Dans les grandes compositions religieuses de Bach et dans son *Clavecin bien tempéré*, écrit-il, il y a des choses qui, dans tous les temps, garderont une haute valeur, si l'on y cherche uni-

1. Cité par de Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, p. 38 (1852).
2. *Musikalische Briefe eines Wohlbekannten* (2e édit., 1860).

quement une extraordinaire puissance de combinaisons techniques en fait de contrepoint et de canon, comme aussi une expression pleine de force et de vérité. Mais la force et la vérité, sans la beauté, ne feront jamais une œuvre d'art; celui qui, dans les œuvres de Bach cherche la grâce, le charme, une beauté de mélodie et de forme capable, aujourd'hui encore, de procurer un vrai plaisir à l'oreille et au goût d'un honnête homme, celui-là nous fournit un triste exemple des aberrations où l'esprit humain peut tomber. »

Ph. Spitta, le regretté professeur de l'Université de Berlin, qui a consacré à la vie et aux ouvrages de Bach, une étude de plus de 1800 pages, Ph. Spitta lui-même, parle de la fugue sans grand enthousiasme. Il constate qu'elle est, au moins dans le *Clavecin bien tempéré*, « une froide invention de l'intelligence », qu'elle ressemble à un « exercice technique » et qu'elle a un rythme fatigant[1] ». Bach, il faut bien le reconnaître, semble avoir autorisé ou tout ou moins provoqué, dans une certaine mesure, le reproche de pédantisme, par le titre qu'il a donné à son œuvre et les intentions qu'il y a clairement manifestées. Lorsqu'il parut en 1722 (la deuxième partie est de 1744), le *Clavecin bien tempéré*[2] s'adressait « à la jeunesse studieuse », et avait pour objet de lui présenter des préludes et des fugues dans les 24 tons majeurs et mineurs, dont quelques-uns étaient encore très peu usités[3]; l'intention dogmatique apparaît clairement aussi dans ce fait,

1. *Johann Sebastian Bach*, par Philippe Spitta (Leipzig, 1873, t. I, p. 769 et suiv.).

2. On sait que par Clavecin *bien tempéré*, on entend un clavecin où l'intervalle de ton n'a qu'une seule subdivision, c'est-à-dire où l'on confond le *do dièze* et le *ré bémol*, le *ré dièze* et le *mi bémol*, le *fa dièze* et le *sol bémol*, etc. En réalité, les deux sons que sert à exprimer la touche noire du piano sont différents l'un de l'autre; on a dû cependant les confondre, les *tempérer* l'un par l'autre, pour des raisons de commodité pratique. Les instruments à clavier et à clefs portent seuls la responsabilité de cette simplification un peu grossière, où les lois de l'acoustique sont systématiquement abandonnées, et qui, condamnant un certain nombre d'instruments importants à être faux, a fini par faire perdre aux chanteurs et aux violonistes le sentiment de la pureté des intervalles. A. Werkmeister, à la fin du XVII[e] siècle (dans un ouvrage paru en 1691 : *Musikalische Temperatur*, etc.) et, un peu plus tard, G. Neidhardt (en 1706, dans un travail intitulé : *Die beste und leichteste Temperatur des Monochordi, etc.*), avaient fait la théorie du tempérament; Bach (qui avait peu de goût pour les théories, comme le montre un témoignage cité par Spitta, I, p. 653, n. 24), l'a fait passer dans la pratique et l'a consacré. Aujourd'hui, possession vaut titre, et l'oreille commune ne s'aperçoit plus de ce compromis; il ne manque pas cependant de bons esprits qui réclament : tout au moins voudraient-ils (avec raison) qu'on n'exécutât pas d'après les règles du « tempérament » des œuvres anciennes qui sont antérieures à l'adoption du tempérament.

3. Dans sa *Generalbasslehre* qui parut en 1728, J. D. Heinichen dit : « aujourd'hui, on

que Bach a présenté les 24 tons en observant non pas l'ordre que leur parenté indiquait, mais celui de la suite chromatique. Enfin, une tradition que Spitta déclare digne de foi (elle a été rapportée par le lexicographe Gerber dont le père avait été l'élève de Bach à Leipzig), nous apprend que Bach aurait composé ces fugues et préludes en des jours d'ennui et de mauvaise humeur, dans un lieu où il avait dû éloigner de lui tout instrument de musique. Cette « tradition » ne laisse pas de donner à réfléchir; car enfin, si le protestant Bach était en proie à l'ennui quand il écrivait ses fugues, il semble qu'on ne puisse exiger de nous une bien grande allégresse quand nous les lisons.

§ 2. Vrai caractère des fugues.

Nous avons cité les témoignages précédents pour la satisfaction immédiate du lecteur; mais ils ne sont pas décisifs et sans appel.

Pourquoi des théoriciens tels que Fuchs et Lobe aiment-ils si peu les fugues? Parce qu'ils leur reprochent, nous l'avons vu, de ne pas avoir de clarté rythmique. Tous les contrepointistes nous avertissent que dans une fugue, les idées mélodiques chevauchent l'une sur l'autre, et forment un *complexus* indéfini; tous le constatent, beaucoup le regrettent. Un maître dont les élèves se sont appelés Glinka, A. Rubinstein, Kullak, Hoffmann, etc..., Siegfred W. Dehn, auteur d'une analyse très estimée de trois fugues de Bach, a laissé un « Traité de Contrepoint, de Canon, de Fugue, etc... » (publié en 1859) où on lit : « Dans le morceau tout entier, il n'y a pas un seul arrêt »; et c'est précisément cette absence de repos ou de *point* à la fin des phrases qui, d'après Dehn, explique le sens et l'emploi du mot fugue, tiré du latin *fuga*, fuite.

Mais cette manière de voir, généralement adoptée par les professeurs de musique, est-elle exacte? C'est une question; on peut l'aborder avec un esprit entièrement libre, car les manuscrits de Bach, on ne saurait trop le répéter, ne contiennent pas plus d'indications pour le rythme que pour le mouvement; et R. Westphal va nous montrer qu'on peut jouer les fugues comme on jouerait une œuvre très mélodique de Mozart ou de Beethoven.

écrit rarement dans le ton de si majeur et de la bémol majeur, jamais dans celui de fa dièze et de do dièze majeur » (p. 511, § 17, cité par Spitta).

Quant à la signification du titre donné au *Clavecin bien tempéré*, dédié « à la jeunesse studieuse », etc., et aux renseignements accessoires dont on pourrait chercher à la compléter, un principe important les domine :

S'il faut toujours tenir grand compte des déclarations faites par l'auteur même que l'on étudie, une critique superficielle pourrait seule s'en contenter sans songer à pousser plus loin son enquête. La plupart des hommes ne se doutent pas de ce qui se passe en eux quand ils marchent ou quand ils respirent : la physiologie est pourtant une science. Tel est souvent le cas des grands artistes : ils croient créer, de toutes pièces, des œuvres qui ont des ressemblances essentielles avec d'autres œuvres déjà connues et qui, plongeant leurs racines dans le passé, sont le point d'aboutissement d'une suite d'essais accumulés. Ils n'ont conscience, quelquefois, ni de certaines lois générales qu'ils sont obligés d'observer, ni de certains modèles qui, par voie de réminiscence, dirigent leur pensée. Toute compliquée qu'elle paraisse, la fugue n'est pas un organisme tombé du ciel (du purgatoire, si l'on préfère) ; ses règles n'ont pas été inventées capricieusement par un pédagogue maussade; elles doivent avoir leur origine dans des faits plus simples et d'un caractère général. La fugue échappe-t-elle à la loi qui veut que toute musique instrumentale soit une sorte de chant ou de danse transposés [1], et s'inspire plus ou moins des chants et des danses populaires? nous ne le pensons pas. Ce serait être dupe des mots, que de juger le *Clavecin bien tempéré*, d'après son titre, comme une œuvre purement scolastique. Combien y a-t-il d'œuvres, dans la littérature antique et moderne, qui ont été écrites dans un but d'instruction précise, et où l'on trouve bien autre chose qu'un froid dogmatisme!

Je citerai enfin — en respectant leur rédaction — les lignes suivantes de Cherubini : « La fugue est le type de tout morceau de musique, c'est-à-dire que tel morceau qu'on compose, pour qu'il soit bien conçu, bien régulier... il faut que sans avoir précisément le caractère et les formes de la fugue, *il en ait l'esprit.* » (*Traité de contrepoint et de fugue*, p. 106.) Comment cet axiome a-t-il pu être établi, si la fugue est une œuvre aussi enchevêtrée qu'on l'a prétendu?

1. Je parle de la musique normale, conforme à l'instinct universel; pour qu'il en soit autrement, il faut une volonté expresse et énergique du compositeur.

§ 3. Quelques exemples.

Comme tous les maîtres classiques, Bach a puisé un grand nombre d'idées mélodiques de ses fugues aux deux sources principales de la musique : les danses et les chants populaires (ou religieux). En outre, il a imité, avec les ressources propres de son art, certains types de poésie et certaines formes rythmiques familières au génie allemand. La classification de tous les thèmes qu'il a mis en œuvre exigerait de longues recherches; nous nous contenterons d'en signaler quelques-uns, pour mettre le lecteur en garde contre un préjugé.

Thème ayant le caractère d'une « tyrolienne » et emprunté, dit Westphal, à un air de danse des paysans de la Thuringe (pays originaire de la famille de Bach, d'un aspeet très romantique, et qu'on a appelé le cœur de l'Allemagne) :

(*Clavecin bien tempéré*, I, 3.)

Autre danse, mais d'un caractère plus délicat et plus poétique:

Mélodie, sous laquelle il serait facile de mettre les paroles (en transformant une noire en 2 croches) d'un chant protestant :

(*Ibid.* fugue 23.)

Aus tiefer Noth Lasst uns zu Gott | von ganzem Herzen schreien.

Ballade épique :

La fugue VII (II, *ibid.*) a la grandeur et la solennité d'une « Marche du sacre » :

Qui se refuserait à reconnaître dans la fugue XV (II, *ibid.*) un mouvement plein de grâce, de légèreté, d'une allure vive et enjouée?

La fugue V (II, *ibid.*), écrite sur le même rythme que les vers de Gœthe:

Ich ging im Walde
So für mich hin,

est au contraire une image de la paix de l'âme :

La fugue VIII (II, *ibid.*) est un *largo funèbre* où règne la tristesse des adieux suprêmes:

Les thèmes de toutes les autres fugues sont aussi caractérisés, et il ne saurait en être autrement. Il est impossible, disait Berkeley à Locke, d'imaginer un triangle dont les angles ne seraient ni droits, ni aigus, ni obtus, dont les côtés ne seraient ni égaux ni inégaux... de même il est impossible (à moins de mettre son esprit à la torture ou de tomber dans le grotesque), d'imaginer une phrase musicale qui serait dépourvue d'expression.

Mais on peut dire que, dans les fugues, la *façon* est plus remarquable encore que les matériaux employés; pénétrons donc dans l'art du compositeur et essayons d'en déterminer le principal procédé.

§ 4. Idée générale de la fugue.

La loi générale, universellement pratiquée, de l'art musical, est l'*imitation* (d'un rythme ou d'un thème mélodique donné); si Cherubini a pu dire que « la fugue est le type de tout morceau de musique », c'est que l'imitation y est plus étroite et plus rigoureuse que partout ailleurs. Tout s'y rattache à un motif initial nommé *sujet* qui, transposé à la dominante, se dédouble aussitôt en *sujet* et *réponse* et passe successivement dans toutes les parties, suivant un certain ordre de modulations et d'après les règles du contrepoint.

L'imitation, dans la fugue, est tantôt complète, tantôt partielle; mais la règle d'ensemble qui la domine, est la *périodicité*. « La fugue, dit Marpurg, est une pièce de musique établie sur les règles de l'imitation périodi-méthodique[1]. »

Si la loi de la fugue est l'*imitation périodique*, nous pouvons en conclure dès maintenant, avant même d'analyser avec plus de détails la structure de l'œuvre, que la fugue est une composition systématique. La périodicité du style, en effet, doit produire nécessairement cette suite reconnaissable d'ensembles que nous avons étudiés plus haut et qui sont soit uniformes (*andante* à variations), soit accouplés par symétries binaires (musique de danse), soit inégaux (*adagio* de la sonate pathétique).

De quels éléments se composent ces ensembles?

Imiter constamment, avec de simples changements de ton et de partie, un ou plusieurs motifs fondamentaux, eût produit une œuvre peut-être ingénieuse et amusante, mais sèche et monotone; pour combiner l'unité et la variété, on a introduit dans la fugue l'élément accessoire des *divertissements*, sortes d'épisodes qui servent de transitions.

Nous pouvons donc distinguer trois éléments organiques principaux dans la structure de la fugue: 1° un *sujet*; 2° la reproduction ou *imitation* de ce sujet; 3° un *divertissement*; ce qui donne le schéma suivant: AA'B[2].

1. Marpurg, *Traité de fugue et de contrepoint*, 1801, p. 6.

2. Dans cette esquisse théorique où je cherche à indiquer les éléments essentiels du rythme de la fugue, je n'ai pas besoin de tenir compte du *stretto* (imitation serrée où le

Dans ce qui suit, nous préciserons cette indication générale par quelques analyses de détail, et nous n'aurons pas de peine à montrer à quel modèle la fugue a emprunté le type de son rythme.

§ 5. Les chants des Minnesänger.

Le type rythmique formé par la succession d'un *sujet*, d'une *réponse* (ou répercussion de ce sujet) et d'un *divertissement* pourrait être assimilé à la triade de Pindare; mais on le retrouve dans la poésie lyrique allemande et dans les chants de l'Église protestante : n'est-il pas naturel que de là, il soit passé dans les compositions d'un musicien qui était, au plus haut degré, un Allemand et un protestant?

La strophe des « Chanteurs d'amour », les *Minnesänger* du XII[e] et du XIII[e] siècle, qui ont trouvé dans Walter von der Vogelweide leur principal représentant, se compose de trois parties : les deux premières (*Stollen-Gegenstollen*)[1] sont chantées l'une et l'autre sur le même air; la troisième est une sorte de conclusion ou de chant final (*Abgesang*).

La partie qui se répète (*Stollen*) est d'étendue variable; elle peut comprendre 2, 3, 4 membres de phrase et plus, dont l'ensemble peut former une petite strophe. Le chant final (*Abgesang*) est aussi variable, et peut contenir jusqu'à 8 membres de phrase.

Voici un exemple de cette structure, dans les poésies de Walter :

Stollen. Herzeliebez frowelin. |
Got gebe dir hiute und iemer guot. ||
Gegenstollen. Kund ich baz Gedenken din, |
des hete ich willecl chen muot. ||
Abgesang. Waz sol ich dir sagen me, |
wann daz dir nieman holder ist | dann ich? dâ von ist mir vil we ||[2].

sujet et la réponse sont aussi rapprochés que possible l'un de l'autre) et la *pédale* (qui a pour but de bien fixer la tonalité au moment de la conclusion). Le *stretto* et la *pédale* sont des parties de la composition; mais ils ne contiennent aucun élément de rythme spécial. On en peut dire autant du *contre-sujet*.

1. Ces deux mots équivalent à peu près à *Strophe* et *Antistrophe*.
2. Cité par Westphal. Je traduis tant bien que mal :

Stollen. { Damoiselle bien aimée,
Dieu vous donne heur éternel!

Gegenstollen. { Si je pouvais mieux vous chanter,
J'en aurais joyeuse humeur.

Absegang. { Que dois-je vous dire davantage
Sinon que pour vous nul n'est plus aimable que moi? De cela j'ai grand deuil.

Chacune des deux premières parties de cette strophe est, dans le texte allemand, une période tétramétrique (ou composée de 8 pieds). Le premier membre de phrase de la période (protasis) commence sur un temps fort; le second membre de phrase (apodosis) débute sur un temps faible, c'est-à-dire par une anacruse. La conclusion comprend 3 tétrapodies : la première commence sur un temps fort; les deux autres (écrites par Walter sur une même ligne) sont anacrusiques.

§ 6. Les chants de l'Église protestante.

La plupart des chants de l'Église protestante reproduisent le type de structure précédent, mais sous une forme réduite; alors que la période (*Stollen*) des *Minnesänger* peut avoir plus de 4 membres de phrase, celle des chants protestants arrive rarement jusqu'à une période de 3 membres.

§ 7. Les fugues.

Cette réunion de deux phrases, dont la seconde est chantée exactement sur le même air que la première, a servi de type à la musique instrumentale et en particulier aux fugues de Bach.

La monotonie qui peut résulter de la répétition, n'existait pas dans la poésie lyrique; car si la seconde période est chantée sur le même air, les paroles sont différentes.

La musique instrumentale ne pouvant employer une ressource de ce genre pour varier l'expression, y supplée par un autre moyen : elle répète la première idée mélodique (*Stollen*) à la dominante, et le changement de la tonalité équivaut au changement des paroles dans la poésie. En outre, comme l'expression musicale est moins nette en un sens que l'expression littéraire, la fugue fait entendre 2 fois le sujet et 2 fois la réponse, alternativement.

Ainsi, la *Stollen* des Minnesänger et des chants protestants est devenu le *sujet* de la fugue; la *Gegenstollen* est devenue la *réponse*. Si le sujet a deux membres de phrase (protasis et apodosis), il forme, avec la *réponse*, un système de la forme la plus simple : un distique (2 vers).

Et pour donner un équivalent à la *conclusion* de la strophe lyrique

(*Abgesang*), Bach introduit, après la réponse, ce qu'on a appelé un « divertissement ».

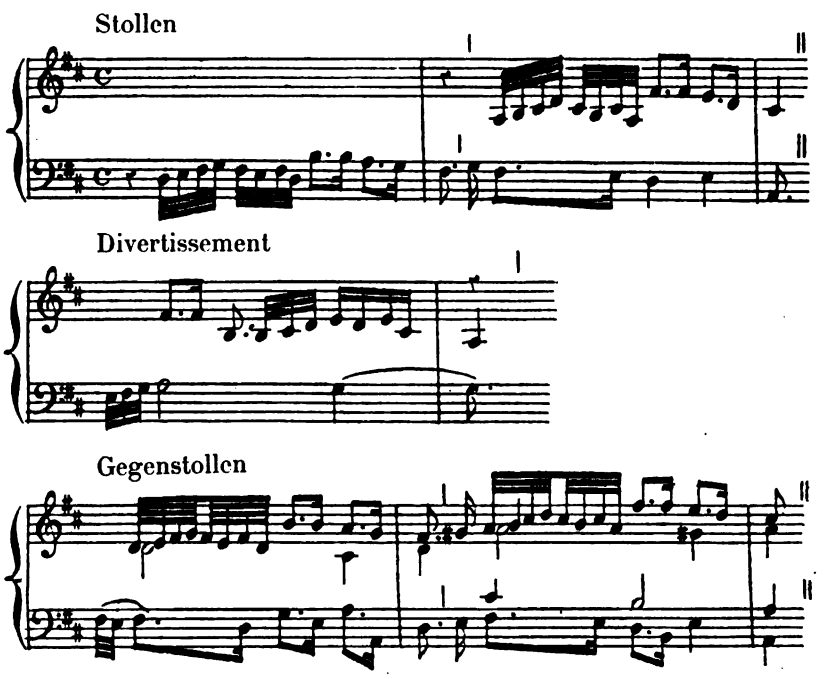
§ 8. Les diverses formes du sujet dans la fugue.

Les *sujets* les plus fréquents dans la fugue, comprennent deux membres de phrase qui équivalent à 2 vers, et forment une période à deux parties : *protasis*, *apodosis*.

C'est exactement la reproduction, en musique, d'une période (Stollen) tirée d'une strophe lyrique. Ce qui le prouve bien, c'est la facilité avec laquelle on pourrait adapter à la mélodie les paroles de 2 vers.

Il arrive (5 fois seulement dans les fugues instrumentales de Bach), que le *sujet* et la *réponse* se combinent pour faire une période, de telle sorte que le sujet, formant un kôlon unique, représente la protasis de la période, et que la réponse représente l'apodosis. En ce cas, le divertissement, très court, s'intercale entre la *Stollen* et la *Gegenstollen*.

Clavecin bien tempéré, I, 5 :



§ 9. Thèmes ayant l'étendue d'un demi-kôlon.

Il peut arriver, enfin, que le thème de la fugue ait seulement l'étendue d'un demi-kôlon ; en ce cas, la répercussion du sujet, au lieu de se faire dans un groupe à part (*Gegenstollen*), a lieu dans un seul et même groupe (*Stollen*).

§ 10. Rythme général des fugues.

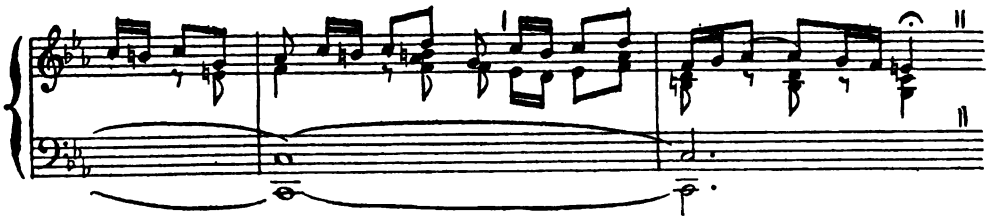
Après ces indications préliminaires, nous donnerons l'analyse complète de deux fugues, en appelant l'attention du lecteur moins sur la division des strophes que sur celle des phrases et des membres de phrase.

Il est bien entendu que l'analyse rythmique des fugues, telle que nous la proposons, d'après Westphal, ne modifie en rien les règles traditionnelles de ce genre de composition.

La seconde pièce que nous reproduisons est tirée des *Dix fugues de Bach, deuxième édition rythmique*, que Westphal a publiées à Moscou (chez Gutheil) en collaboration avec le pianiste J. de Melgunow; c'est celle qui, dans ce recueil curieux, nous a paru se prêter le mieux à une application des principes généraux du rythme. Nous conservons l'écriture employée par les deux éditeurs.

J.-S. BACH. — 1°. Fugue II du clavecin bien tempéré (1re partie),

Scandée par membres de phrases et par périodes. *Allegretto moderato.* (Suivant la correction de Westphal, nous supprimons les points qui, dans l'édition Czerny et Roitzsch, ont été piqués sur toutes les notes de cette fugue, de façon à lui donner une allure sautillante, qui nous paraît incompatible avec son vrai caractère). A la fin de la période marquée par les 2 petits traits verticaux, on peut faire un très court arrêt comme à la fin d'une phrase littéraire), préparé par un *diminuendo.* A la césure qui sépare 2 membres de phrase, il faut lever la main.

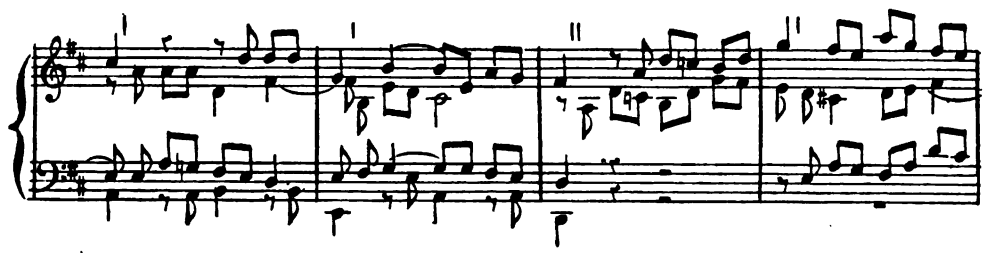


2°. *Fugue V du clavecin bien tempéré (2e partie),*

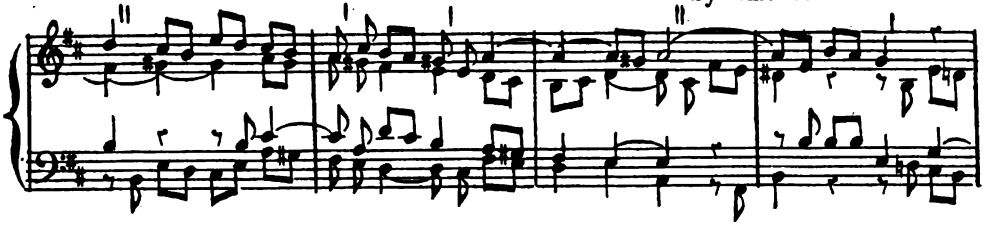
Scandée par membres de phrase, périodes et strophes ou systèmes. *Andante con moto.* Les principes généraux d'exécution restent les mêmes : *levé de la main* à la fin du membre de phrase ; *diminuendo* dans le dernier membre de la période ; *court arrêt* à la fin de la période (marquée par les 2 petits traits verticaux), comme à la fin d'une phrase littéraire.

Système I

Système II

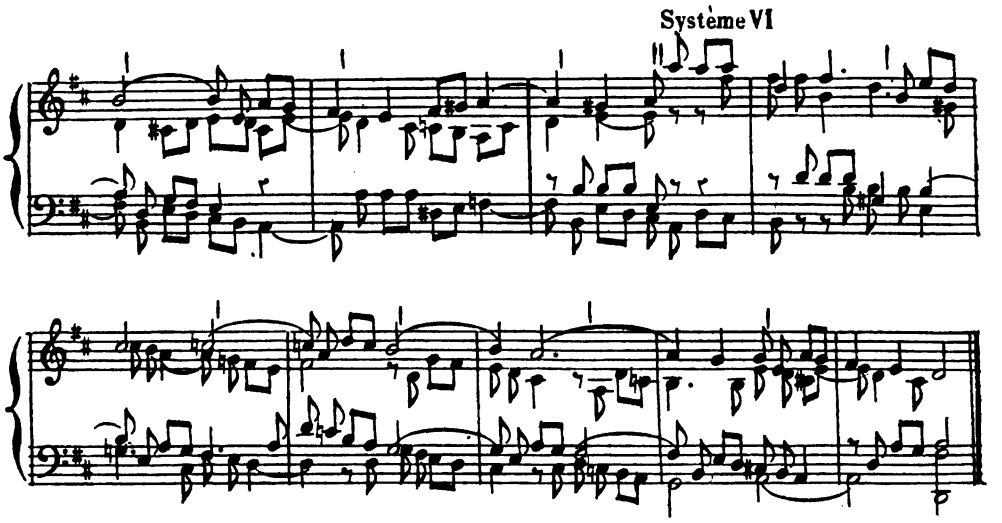


Système III



Système IV

Système V



§ 11. La fugue en do dièze mineur.

Il faut faire une place à part, dans le *Clavecin bien tempéré* (2e partie), à la fugue IV, exemple unique d'un rythme que ni Beethoven, ni Mozart, ni Schumann, ni les autres maîtres modernes n'ont jamais employé. Westphal l'a soumise à une analyse fort ingénieuse, contestable peut-être, à coup sûr digne d'intérêt et bien supérieure, en tout cas, à la routine ordinaire, un système qui s'appuie sur de nombreuses analogies et qui se tient avec une grande logique étant toujours préférable à une complète absence de système. Je n'oserais affirmer qu'elle se prête aussi facilement qu'une sonate au groupement par strophes; je crois cependant que Westphal a rendu service aux musiciens en proposant une interprétation méthodique de cette pièce un peu touffue. On pourra lui reprocher d'avoir introduit dans la composition de Bach une clarté que Bach lui-même n'y avait pas mise et d'avoir rendu à sa pureté primitive un rythme qui s'était déjà altéré dans l'esprit du compositeur; mais un tel reproche, même fondé, ne nous effraye pas. Au moins de telles audaces devront-elles trouver un peu d'indulgence auprès des professeurs de musique qui, sans motif acceptable, ont mutilé et falsifié tant de textes!...

Voici d'abord comment la fugue IV est présentée dans l'édition Peters :

Dans cette interprétation, on le voit, les parties chevauchent l'une sur l'autre. On joue perpétuellement aux propos interrompus. A peine la première voix a-t-elle fini de s'exprimer, que la seconde lui coupe la parole en reprenant le thème à la dominante.

Westphal repousse comme une barbarie cette prétendue organisation de la fugue, où les voix seraient à l'état de conflit permanent : « Bach, dit-il, permet à chaque voix de dire ce qu'elle a à dire, sans interrompre le rythme; mais pour le comprendre, il faut phraser autrement que ne l'a fait Tausig. Celui qui connaît le trimètre iambique des poètes grecs (mesure à 18 temps d'Aristoxène) et l'usage qui en est fait dans les strophes d'Eschyle où il est mélangé avec le dimètre du même genre (mesure à 12 temps d'Aristoxène), celui-là n'aura pas grand'peine à reconnaître dans la fugue en *ut* dièze mineur une image de la strophe iambique d'Eschyle[1]. » Suivons cette indication.

Il n'est d'abord pas difficile de reconnaître des iambes dans ces combinaisons de doubles croches. Le groupe équivaut en effet au groupe ⏑ – (avec résolution de la longue en 2 brèves).

Le trimètre iambique est une forme de rythme classique.

Les trimètres (ou hexapodies du genre iambique) dominent dans les systèmes des tragiques grecs. Chez les lyriques, la combinaison du

1. *Allgemeine Theorie der Musikalischen Rythmik*, etc., p. XVII-XVIII.

trimètre et du dimètre, formait un distique. En voici un exemple tiré d'un fragment d'Archiloque :

Ὦ Ζεῦ, πάτερ Ζεῦ, σὸν μὲν οὐρανοῦ κράτος,
σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὁρᾷς.
– – ∪ – – – ∪ – ∪ – ∪ ∪
∪ – ∪ – – – ∪ –[1]

On retrouve ce mode de construction, sous la forme la plus nette et la plus simple, dans les Épodes d'Horace :

Ibis Liburnis inter alta navium,
Amice, propugnacula,
Paratus omne Cæsaris periculum
Subire, Mœcenas, tuo.

Les poètes dramatiques allemands n'ont employé le trimètre iambique qu'exceptionnellement, mais ils en fournissent quelques exemples : Schiller et Gœthe en ont fait usage dans la scène finale de la *Fiancée de Messine*, dans la *Pucelle d'Orléans* (scène de Montgomery) et dans la 2e partie du *Faust*, en imitant, de propos délibéré, la poésie grecque. *Instinctivement*, Bach s'en est servi et s'est conformé à l'usage antique... Il est fort probable, hâtons-nous de prévenir cette objection, qu'on l'eût beaucoup étonné en lui disant qu'il imitait les strophes d'Eschyle, les distiques d'Archiloque ou les Épodes d'Horace; de même un philologue étonnerait fort un bourgeois en lui montrant que dans les mots et les phrases dont il se sert tous les jours il y a des choses dont il ne se doute pas, par exemple des ressemblances fondamentales avec le latin que parlaient les soldats de César. La musique est un langage dont les formes se perpétuent, avec certaines altérations, comme les formes du langage verbal; et l'inconscience toute naturelle de ceux qui servent à les perpétuer, ne permet nullement de nier la loi de continuité, applicable à la musique comme aux dialectes littéraires et à la grammaire. Peut-être la fugue en *do* dièze mineur doit-elle être considérée comme la dernière expression d'un rythme qui, du lyrisme grec était passé dans la littérature latine, que Gœthe et Schiller ont fait revivre un instant, et qui, chez les musiciens et les poètes modernes, s'est perdu.

A priori, on peut dire que ces groupes de doubles croches dont

1. Aux pieds impairs, l'iambe peut être remplacé par un spondée et la quantité de la dernière syllabe du vers est toujours libre.

chacun équivaut à un iambe ne forment pas une suite indéterminée; la loi de combinaison suivie par l'instinct des lyriques grecs, a pû être suivie par l'instinct d'un moderne...

Pour retrouver le trimètre dans cette composition, il faut dissocier d'abord la note initiale :

La phrase musicale débute ainsi par un *épiphonème*, c'est-à-dire qu'elle ressemble à une phrase littéraire qui commencerait par une *exclamation* (*oh ! ah ! quoi !* etc. [1]).

Il suffira ensuite de mettre la césure tantôt après la 18e double

1. Les débuts de ce genre sont assez fréquents dans la musique classique. Je citerai comme exemples, outre la fugue XIX du *Clavecin bien tempéré* (I), ce prélude de Scarlatti, dont je reproduis les premières mesures d'après l'édition de Hans de Bülow (Peters) :

Cf. dans les sonates de Beethoven pour le piano, le *presto* de la Son. 14. — Les kôla qui débutent ainsi peuvent être appelés *proleptiques*. Il ne faut pas les confondre avec les kôla qui débutent par une anacruse, car l'anacruse ne représente jamais que le temps faible d'un pied ; la prolepse, au contraire, est toujours un temps fort avec ou sans temps faible, c'est-à-dire qu'elle peut former un pied entier. (Cf. *Art de la fugue*, de J.-S. Bach, n° 1). On en trouve les exemples les plus simples dans la musique vocale où la mélodie chantée est précédée d'une mesure ou d'un accord d'accompagnement. Comme analogie dans la poésie grecque, Westphal renvoie (avec une indication que je rectifie) à l'*Antigone* de Sophocle, V. 1261 :

ἰὼ || φρενῶν δυσφρόνων, etc.

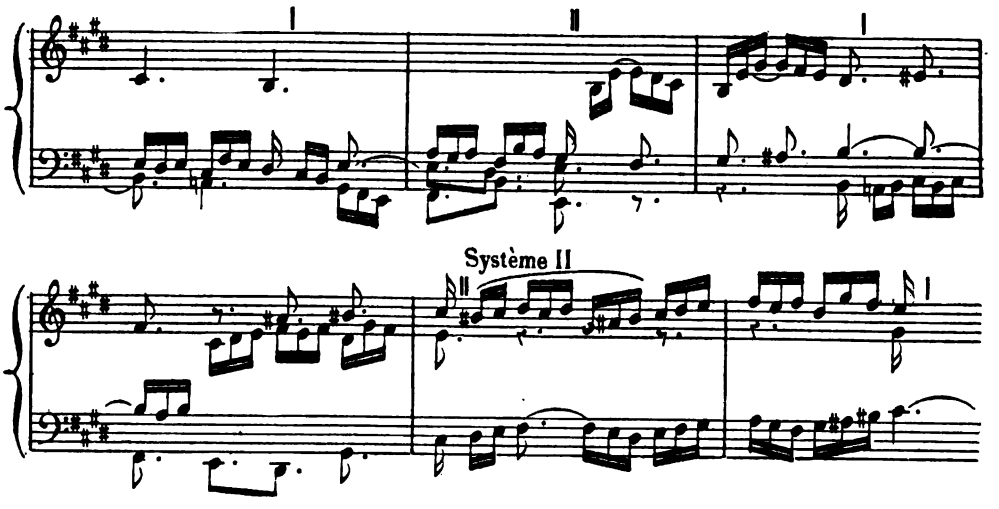
Il faut signaler enfin un cas contraire au précédent : celui des kôla qui débutent par un silence remplaçant le premier pied (kôla *acéphales*, sans tête, ou *prokatalectiques*). Les fugues qui débutent ainsi sont reconnaissables à ce fait que le pied remplacé au commencement par un silence est exprimé *à la fin* du thème, et sert de transition entre le sujet et la réponse. (V. *Clavecin bien temp.*, I, 7; II, 7; II, 14, etc.). La distinction de ces divers kôla est importante au point de vue de l'expression. Les fugues qui commencent par un pied plein et régulier appartiennent au genre calme, les autres au genre passionné (genres *hésychastique* et *diastaltique* d'Arist. Quintilien).

croche, tantôt après la 12e, pour obtenir soit la mesure composée à 18 temps, soit la mesure composée à 12 temps, qui équivalent l'une et l'autre à une phrase ou à un membre de phrase.

Encore une fois, nous reproduisons cette analyse comme une simple hypothèse qui nous a paru digne d'examen.

J.-S. BACH, Clavecin bien tempéré, 2e partie, IV.

Début de la fugue en do dièze mineur, scandée sur les bases suivantes : *trimètres iambiques* combinés avec des *dimètres*. — Mêmes principes d'exécution que précédemment.



Tels sont les rapprochements qu'on peut établir entre les rythmes de la composition moderne et ceux du lyrisme antique. Puissent-ils montrer que la loi de continuité trouve son application dans l'histoire musicale, comme dans l'histoire littéraire ; que Pindare et Beethoven, Eschyle et Bach... séparés par tant de siècles, ont pratiqué souvent une même discipline ; qu'enfin, à la lumière de ces lois du rythme musical, observées aussi bien chez les contemporains de Périclès que chez les grands maîtres allemands du XVIII[e] siècle, on peut poser les bases d'une théorie générale de la composition, — relever quantité d'erreurs graves dans les éditions courantes de nos classiques, — fixer enfin, pour les exécutants, des règles pratiques.

Deuxième Partie

L'ARCHÉOLOGIE AU XIX^{e} SIÈCLE

ET LE PROBLÈME

DE L'ORIGINE DES NEUMES

L'ARCHÉOLOGIE AU XIX^E SIÈCLE

ET LE PROBLÈME

DE L'ORIGINE DES NEUMES

BIBLIOGRAPHIE[1]

I. — ORIGINE DES NEUMES

1° Les neumes rattachés aux écritures orientales.

FÉTIS, 1808. — *Mémoire* présenté à la classe des Beaux-Arts de l'Institut (perdu).
— 1837. — *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique* (en tête de la *Biographie universelle des Musiciens*).

1. Ai-je besoin d'avertir que je n'ai nullement songé à faire ici une bibliographie complète du plain-chant? Un tel travail demanderait à lui seul plus d'un volume; j'ai voulu seulement indiquer, en les classant, les ouvrages les plus importants et les plus connus des archéologues. En ce qui concerne les manuscrits, je me bornerai aux indications suivantes sur les quatre dialectes du chant de l'Église :

Dialecte Ambrosien. — Les manuscrits, tous de date assez récente, se trouvent principalement à Milan. Le plus ancien (fin du XI^e ou commencement du XII^e siècle) a été acheté à M. Rosenthal, antiquaire à Munich, par le British Museum, où il figure sous le n° 34 209 (*add.*); la *Paléographie musicale* qui en contenait déjà un spécimen (tome I), vient d'en commencer la publication *in extenso* dans son t. V. Les autres sources sont à Solesmes, à Marseille (abbaye de Sainte-Madeleine), à Muggiasca (près de Milan), au Mont-Cassin et à la bibliothèque de l'Arsenal. Ces manuscrits concordent, mais sont postérieurs de sept siècles environ à la mort de saint Ambroise (397).

Dialecte Grégorien. — Les manuscrits, au nombre de 2 000 et plus, sont disséminés dans toute l'Europe, et concordent, avec des variantes peu graves. Leur concordance et leur multiplicité fournissent à l'histoire musicale un domaine sûr et fécond. Les Bénédictins en ont publié plus de 300 spécimens dont on trouvera une liste au t. III de leur *Paléographie* (pp. 83-91).

Dialecte Gallican. — Le peu qui en reste n'est dans aucun manuscrit spécial, mais se trouve mêlé au Grégorien et au Mozarabe. Le dégager ne sera pas un des moindres travaux de l'archéologie.

Dialecte Mozarabe. — Les sources sont à Tolède et à Madrid; en 1878, le British Museum et la Bibliothèque nationale ont acheté un certain nombre de ces manuscrits provenant du monastère de Silos.

La tâche de l'historien de la musique, selon la doctrine bénédictine, sera d'étudier simultanément ces quatre dialectes, comme on a fait pour les langues romanes; de rechercher leurs attaches communes avec le chant gréco-hébraïque; enfin de suivre leur évolution dans l'art moderne.

— 1845. — *Préface historique d'une dissertation inédite sur les notations musicales du Moyen âge et particulièrement sur celle de la prose de Montpellier* (*Revue musicale* de Danjou, t. I, p. 266 sqq.).

— 1874. — *Histoire générale de la Musique* (t. IV, ch. v).

2° Les neumes considérés comme un système de sténographie latine et rattachés aux Notes Tironiennes.

Th. Nisard, 15 avril 1848. — *Revue du Monde catholique.*

— 1848, 1849, 1850. — *Revue archéologique*, publiée à Paris, chez Leleux : *Étude sur les anciennes notations musicales de l'Europe.* — (Ces *Études*, formant cinq articles, ont été réunies dans l'ouvrage posthume de Nisard, publié en 1890 par M. Aloys Kunc : l'*Archéologie musicale et le Vrai Chant grégorien*, Paris, Lethielleux).

Ch. Lenormant, 22 août 1851. — *Rapport* lu à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.

L. Vitet, nov. 1851, janv. et fév. 1852. — *Journal des Savants.*

R. P. Louis Lambillotte, 1851, Bruxelles. — *Dissertation donnant la clé du chant grégorien dans les antiques notations* (pp. 195-197. Opuscule ajouté à l'*Antiphonaire de Saint-Grégoire, fac-similé du manuscrit de Saint-Gall*).

Jules Tardif, 1853. — *Essai sur les neumes* (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 3^e série, IV, sept. 1852 à août 1853, p. 269).

Charles Lévêque, 1875. — *Journal des Savants.*

E. David et Mathis Lussy, 1880. — *Histoire de la Notation musicale depuis ses origines* (couronné par l'Institut). Liv. III, ch. I.

H. Riemann, 1894. — *Musik-Lexikon*, pp. 737-738.

(La thèse défendue ou adoptée, dans les ouvrages précédents se confond à peu près avec celle qui fait dériver les neumes du point et de la virgule).

3° Les neumes rattachés aux accents grammaticaux, mais considérés comme ayant une double origine : l'accent et le point.

E. de Coussemaker, 28 janvier 1852 (date du dépôt légal du livre), Paris — L'*Harmonie au Moyen âge.*

D.-A. Schubiger, 1858. Einsiedeln. — *Die Sängerschule Saint-Gallens vom achten bis zwölfen Jahrhundert* (trad. fr. par Briffod, en 1866, avec notes de Th. Nisard).

H. Riemann, 1878, Leipzig. — *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 112 et suiv.

D. Pothier, 1880, Tournay. — *Les Mélodies grégoriennes.*

4° Simplification de la théorie précédente : Le point est considéré comme une réduction de l'accent; en outre, l'accent est considéré comme l'image réduite du geste oratoire (chironomie).

Les Bénédictins de Solesmes, 1889. — *Paléographie musicale* (Revue trimestrielle dirigée par dom A. Mocquereau), t. I.

Oskar Fleischer, 1895, Leipzig. — *Neumen-Studien... über Ursprung und Entzifferung der Neumen.*

Peter Wagner (*vide infrà*).

II. — CONTROVERSES RELATIVES A L'AUTHENTICITÉ DES MÉLODIES GRÉGORIENNES

1° Ouvrages où la thèse traditionnelle de l'Église est combattue.

GEORGES BARON D'ECKHART, 1729. — *De rebus Fraciæ Orientalis*, t. II, p. 718.

J.-B. GALLICCIOLI, 1772, Venise. — *Isagoge liturgica*, dans le t. IX de l'édit. des œuvres de saint Grégoire le Grand.

FR. AUG. GEVAERT, 1890. — *Les Origines du chant liturgique de l'Église latine* (Gand, Ad. Hoste).

— 1895. — *La Mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine* (*ibid.*).

2° Ouvrages où la thèse anti-traditionnelle est combattue.

DOMINIQUE GIORGI, 1743. — *De liturgia romani Pontificis*, t. II, diss. II, c. IV, § II, p. CLXXXV.

VEZZOZI, 1749. — *Edition des œuvres du cardinal Tomasi* (*præf.* in t. IV, p. XXVI sqq.).

ANTOINE ZACCARIA, 1781, Rome. — *Bibliotheca Ritualis* (t. II, p. CCXI-CCXXVIII).

DOM GERMAIN MORIN, 1890. — *Les véritables origines du chant grégorien* (extrait de la *Revue bénédictine* de Maredsous, Belgique).

DOM CAGIN, 1890, Solesmes. — *Un mot sur l' « Antiphonale missarum ».*

DOM ANDRÉ MOCQUEREAU, 1894, Solesmes. — *Fasc.* 21-24 du 4° vol. de la *Paléographie Musicale.*

W. BRAMBACH, 1895, Leipzig. — *Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des Gregorianischen Gesanges.*

PETER WAGNER, 1895, Freiburg (Schweiz). — *Einführung in die Gregorianischen Melodien, ein Handbuch der Choralkunde*, p. 48 sqq.

J. COMBARIEU : *Correspondant*, 25 déc. 1894.

— *Revue critique*, 1er juin 1896.

III. — CONTROVERSES RELATIVES A LA NOTATION DONT S'EST SERVI LE PAPE SAINT GRÉGOIRE

1° Ouvrages où l'emploi de la notation alphabétique est attribué au Pape saint Grégoire.

DANJOU. — *Revue* du 6 janvier 1848.

VINCENT. — *Correspondant*, n° du 25 juillet 1853.

FÉTIS, 1844. — *Gazette musicale de Paris* (nos 22, 25, 26).

— 1846. — *Revue de la musique religieuse, populaire et classique* (nos de janvier, pp. 13-21).

— 1869-1875. — *Histoire générale de la musique* (t. IV, p. 180, sqq.).

2° Ouvrages où la thèse précédente est combattue.

KIESEWETTER, 1828. — *Gazette musicale de Leipzig* (nos des 18 juin, 25 juin et 2 juillet 1828). *Rectification d'une erreur qui s'est implantée dans l'histoire musicale,*

au sujet de la notation employée par Grégoire le Grand (l'article contient un historique de la question).

P. LAMBILLOTTE, 1851. — *Antiphonaire de saint Grégoire, fac-simile du ms.* 390 *de Saint-Gall.*

VITET, 1852 (février). — *Journal des Savants.*

ABBÉ JULES BONHOMME, 1857. — *Principes d'une véritable restauration du chant grégorien* (p. 9-11).

DOM ANSELME SCHUBIGER, 1858, Einsiedeln. — *Die Sängerschule von Sanct Gallen*[1].

IV. — THÉORIE GÉNÉRALE DU PLAIN-CHANT.

PRINCE ABBÉ MARTIN GERBERT, 1784, Saint-Blasien. — *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 vol.).

Ce recueil comprend des traités de saint Isidore de Séville (570?-† 636), Alcuin (737-† 804), Aurélien de Réomé (IXe s.), Rémi d'Auxerre (IXe-Xe s.), Notker (840-912), Hucbald (840-930), Réginon de Prun († 915), Odon de Cluny († 942), Adelboldus († 1027), Bernelius (XIe s.), Guido d'Arezzo (995?-1050?), Bernon de Reichenau († 1048), Hermann Contract (1013-1054), Wilhem de Hirschau († 1091), Theoger (XIe-XIIe s.), Aribon le Scolastique (XIe s.), Jean Cotton (XIe-XIIe s.), Bernard de Clairvaux (1091-1153), Jean de Garlande (XIIe s.?), Eberhard de Freisingen (XIe s.), Engelbert († 1331), Egidius de Zamora (XIIIe s.), Franco de Cologne (XIIIe s.?), Elias Salomon (XIIIe s.), Marchetto de Padoue (XIIIe-XIVe s.), Jean de Muris (XIVe s.), Arnolfe de Saint-Gilles (XVe s.), Keck de Giengen (*Id.*), Adam de Fulda (1460-?), plus un certain nombre de traités anonymes (en tout 40 ouvrages).

E. DE COUSSEMAKER, 1864-1876. — *Scriptorum de musica medii ævi novam seriem, a Gerbertina alteram collegit, etc.* (Paris, Durand et Pedonne Lauriel, 4 vol. gr. in-4°).

Cette collection, complément de la précédente, contient plus de 80 traités, du XIIe au XVe siècles.

PRINCE ABBÉ MARTIN GERBERT, 1774, Saint Blasien. — *De cantu et musica sacra a prima ecclesiæ ætate usque ad præsens tempus* (2 vol.).

ABBÉ GONTIER (alors curé de Changé-lès-le-Mans), 1859, Le Mans. — *Méthode raisonnée du plain-chant* (ouvrage ayant indiqué pour la première fois la vraie nature du rythme grégorien, qui est celui de la prose oratoire).

D. B. SAUTER, bénédictin de Beuron, 1863, Schaffouse. — *Choral und Liturgie* (traduit en français par l'abbé Wolter).

D. POTHIER, 1880, Tournay. — *Les Mélodies grégoriennes.*

— 1882, Solesmes. — *De la virga dans les Neumes.*

LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE (*vide infra*).

P. WAGNER, 1895 (*vide supra*).

ABBÉ C. CARTAUD, 1895, Solesmes. — *Chant grégorien. Grammaire élémentaire*

1. En 1875, dans son *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*, t. I, Gevaert a donné le coup de grâce à la légende de la notation alphabétique, dite *Boétienne.*

V. — RESTAURATION DU PLAIN-CHANT PAR L'ÉTUDE DIRECTE DES SOURCES; APPLICATION A L'ANALYSE DES MÉLODIES GRÉGORIENNES DES PRINCIPES DE LA GRAMMAIRE COMPARÉE.

Les Bénédictins de Solesmes, 1889. — La *Paléographie musicale.*

Tome Ier. — Principes de la Philologie musicale. — Les neumes. — La notation chironomique. — Le monastère de Saint-Gall. — L'*Antiphonale missarum*, n° 339 de la Bibliothèque de Saint-Gall reproduit intégralement en fac-similés phototypiques.

Tome II. — Étude sur les neumes-accents : neumes ordinaires; neumes accents-liquescents ou semi-vocaux. — Le répons-graduel *Justus ut palma* reproduit en fac-similé d'après plus de 200 antiphonaires manuscrits d'origines diverses, du IXe au XVIIe siècles.

Tome III. — De l'influence de l'accent tonique latin et du Cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne. — Précis d'histoire de la notation neumatique. — Suite des planches du *Justus.*

Tome IV (capital). — Pour le texte, suite du volume précédent; explication des lettres romaniennes. Pour les planches, reproduction intégrale de l'antiphonaire n° 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln (IXe-XIe s.); ms. 381 de Saint-Gall et Lettre de Notker (d'après le ms. de Saint-Thomas de Leipzig).

Tome V. — Introduction sur la liturgie ambrosienne. — Reproduction (avec une traduction notée) de l'Antiphonaire ambrosien, n° 34209 Add. du British Museum (en cours de publication).

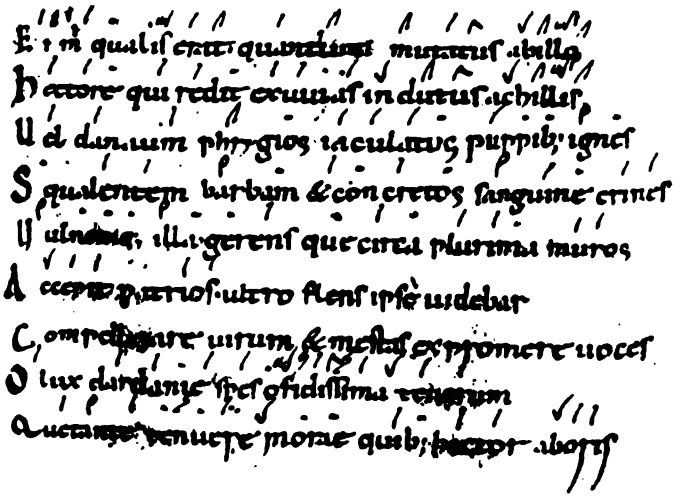
L'histoire de l'archéologie musicale, pendant la première partie de ce siècle, et même jusqu'à une date assez récente, ressemble à un roman d'aventures plein de puérilités et de scandales. L'impression qu'elle laisse à un lecteur impartial, étranger à tout fanatisme, est franchement mauvaise. Ceux qui ont été pendant longtemps les représentants officiels de la science du plain-chant et qu'on pourrait appeler les pontifes du genre, ne se sont pas contentés de voyager au pays des chimères et de prendre pour réalités des rêves bizarres; ce serait peu d'ajouter qu'ils manquent de goût, qu'ils ressemblent, commentateurs de saint Grégoire, à des moineaux piailleurs autour d'un aigle blessé, et qu'ils ont montré dans leurs polémiques ces jalousies et ces perfidies qui sont les lieux communs des discussions humaines: ce qu'il y a de plus grave, c'est qu'ils n'ont pas toujours été de bonne foi. Quelques-uns sont de grands mystificateurs. Je le prouverai. Ils ont, à plusieurs reprises, trompé volontairement le public, soit en faisant des promesses qu'ils ne pouvaient pas tenir, soit en proclamant avec emphase des « découvertes » qui n'existaient pas, soit en donnant le change sur certaines questions. Aujourd'hui l'archéo

logie musicale, possédant une méthode sûre, est entrée dans sa véritable voie; il ne sera cependant pas inutile de rappeler avec un peu de précision ses tâtonnements et ses ruses de la première heure; cette revue rétrospective est d'abord assez amusante; ensuite elle permettra d'estimer à leur juste valeur les conquêtes des vrais savants contemporains.

Je vais examiner la doctrine, l'œuvre générale et le caractère de ceux qui ont essayé d'expliquer l'origine des neumes; mais auparavant je dois donner au lecteur quelques explications.

Lorsque le pape saint Grégoire le Grand (590-604) a fixé les mélodies qui devaient être en usage dans tout le monde chrétien et qui aujourd'hui encore portent son nom, il a employé un système de notation très primitif, simplement destiné à aider la mémoire des chantres en leur rappelant le dessin de la phrase musicale; ce système, d'où la notation moderne est à peu à peu sortie, n'a pas été employé sous une forme identique et durant un temps égal dans tous les pays; mais il s'est maintenu pendant un millier d'années environ et a servi aussi bien pour la musique profane que pour la musique religieuse.

En voici un échantillon tiré d'un manuscrit de Virgile[1] et du célèbre passage de l'Énéide : *Hei mihi, qualis erat! quantum mutatus ab illo*, etc.



Ailleurs, le texte est accompagné d'une véritable pluie de pattes

1. Bibliothèque Laurentienne, à Florence, xie siècle, fonds Ashburnam, n° 3. Ce ms. contient *quarante-quatre* vers de l'Énéide notés en musique; chose à peine croyable, cette

de mouches, de crochets, de traits bizarres; on dirait une troupe de lutins minuscules sortis de la boîte à surprises d'un Merlin l'enchanteur, et qui se seraient glissés entre les paroles latines pour contrarier l'attention du lecteur.

Ce sont les *neumes* (mot d'origine inconnue), représentés dans nos spécimens sous la forme cursive, latine et traditionnelle qui, après avoir pris naissance en Italie, s'est répandue en Suisse aux monastères de Saint-Gall, d'Einsiedeln, de Rheinau, puis en Alsace, dans le Palatinat, en Hollande, dans tous les pays de langue allemande, et enfin en France.

Dans la plupart des cas, rien n'est plus simple que de dire à quelles notes exactes correspondent ces signes qui, pris en eux-mêmes, indiquent simplement une élévation ou un abaissement de la voix: il suffit de rapprocher les manuscrits primitifs où les paroles sont notées avec des neumes purs, des manuscrits plus récents où les mêmes paroles sont accompagnées de neumes placés sur lignes et d'une notation précise. Ces derniers sont la traduction littérale des premiers. Il est vrai qu'on n'a pas toujours cette traduction. Elle manque, par exemple, pour les vers de Virgile que nous avons reproduits; peut-être la trouvera-t-on un jour.

Quant à la question d'origine, disons-le tout de suite: tout le monde reconnaît aujourd'hui que les neumes ne sont pas autre chose qu'une transformation de l'accent grammatical. Accent aigu, accent grave: ces deux signes (introduits autrefois dans la représentation graphique de la pensée par un rhéteur de génie) ont donné lieu, en se combinant, à toutes les formes des neumes, et, en se brisant, aux notes modernes. Un besoin tout naturel de précision et de clarté a conduit les copistes à les placer d'abord sur une, puis sur plusieurs lignes, de façon à constituer peu à peu la portée actuelle.

Il est difficile, en dehors de toute considération paléographique, et en dehors des témoignages formels, d'avoir réfléchi aux origines

particularité n'a jamais été signalée par nos philologues et c'est à D. Mocquereau que je dois de la connaître. Aux mois de février et d'avril 1896 j'ai communiqué à la *Société des humanistes français*, à la Sorbonne, les photographies que j'ai fait faire à Florence de six pages de ce ms. contenant des neumes et j'en ai signalé l'intérêt au point de vue paléographique, philologique (indications que fournissent les notes liquescentes sur la manière dont le latin était prononcé) et musical. Le résumé de cette étude se trouve dans le *Bulletin des humanistes français*, n° 10.

de l'art musical et à son évolution, sans reconnaître la justesse de cette explication. Les accents grammaticaux, avant d'avoir donné naissance aux neumes, étaient déjà une sorte de notation rudimentaire; ils indiquaient les syllabes sur lesquelles il fallait abaisser ou élever la voix; ils étaient la notation d'une partie de la musique contenue dans la parole. S'il est démontré que le chant primitif s'est dégagé peu à peu du langage parlé, n'est-il pas naturel que, parallèlement, la notation musicale soit sortie de l'écriture?

Nous allons voir maintenant les longs et inutiles voyages qu'a faits la critique dans le domaine de la philologie avant d'arriver à une théorie si naturelle et si simple. Au lieu d'observer les faits usuels et immédiats de l'écriture, on a vagabondé au loin, dans un dédale de conjectures compliquées. C'est l'histoire de l'homme qui court le monde pour rencontrer la Vérité, pendant que la Vérité l'attend au seuil du logis abandonné. Ici comme ailleurs, l'esprit humain s'est bien montré fidèle à ses habitudes: débuter par le rêve, finir par l'observation de la réalité; bâtir la maison en commençant par le haut; embrouiller à plaisir les choses et ne s'aviser que très tard des solutions les plus simples.

On peut diviser en quatre périodes l'histoire de la question que nous avons choisie:

La première s'étend de 1806 environ à 1849; elle est représentée par Fétis;

La seconde s'étend de 1849 à 1852; c'est une transition représentée par Th. Nisard;

La troisième s'étend de 1852 à 1880; elle est représentée par Ed. de Coussemaker;

La quatrième a commencé en 1880, avec les *Mélodies grégoriennes* de Dom Pothier, dont les Bénédictins de Solesmes, auteurs de la *Paléographie musicale*, sont les brillants continuateurs depuis 1889.

CHAPITRE PREMIER

F.-J. FÉTIS ET L'ORIGINE ORIENTALE DES NEUMES

§ 1. Caractéristique générale.

Avant d'indiquer la doctrine de Fétis sur l'origine des neumes, je n'hésite point — dût-il y avoir quelque brutalité dans cette entrée en matière — à signaler tout d'abord, et pour dominer les observations qui vont suivre, un fait aussi grave que curieux.

Fétis a fait, en 1841, un voyage musical en Italie. Ce qu'il paraît avoir cherché dans cette excursion, ce sont des faits confirmant un système préconçu. Voici, textuellement, le récit qu'il a donné de sa visite à l'église de Monza :

« Une lettre que M. le docteur Lichtenthal m'avait donnée pour l'archiprêtre de cette église (Monza) nous en fit ouvrir le trésor. Parmi les richesses qu'il renferme, un Graduel sur vélin pourpré et écrit en caractères d'or et d'argent fixa surtout mon attention. Ce Graduel passe pour avoir été donné par saint Grégoire lui-même à Ethelinde, reine des Lombards, avec les autres reliques qu'on trouve dans cette église... Grâce aux recommandations que j'avais obtenues, il me fut permis de parcourir le précieux Graduel, et une exclamation m'échappa en y reconnaissant les caractères de la **notation lombarde**; *ainsi se trouvait justifiée ma conjecture...* Indépendamment du point historique que ce manuscrit éclairait, etc... »

Ce récit a été publié à Paris, dans la *Gazette musicale*, le 5 février 1843. Nous verrons plus loin de quelle « conjecture » il s'agissait ; mais on comprend la joie que doit éprouver un savant, lorsque, pour prix de sa patience et de sa diplomatie, il se trouve en présence d'un fait confirmant une hypothèse longtemps caressée !

On a un peu raillé Fétis pour l'importance qu'il attachait à sa découverte, mais on ne l'a pas mise en doute. Ainsi, dans la *Gazette*

musicale de Leipzig, Kieseweter déclarait que le monument du trésor de Monza n'avait, en somme, rien d'extraordinaire et d'unique, mais il n'émettait aucun doute sur le fond même des déclarations de Fétis.

Il était un peu difficile, en 1843, de contrôler les affirmations d'un archéologue qui revenait de loin, et parlait avec tant d'enthousiasme de ce qu'il avait pu observer dans une église italienne. Aujourd'hui, les pièces les plus rares commencent à entrer dans le domaine courant, grâce à la photographie, qu'une pensée ingénieuse — vraiment cruelle pour certaines gens! — vient d'appliquer à l'étude des manuscrits. Le public est de plus en plus méfiant; il aime bien à voir par lui-même les merveilles qu'on lui vante.

J'ai sous les yeux les fac-similés phototypiques de ce Graduel, sur lequel Fétis a reconnu, disait-il, « des neumes lombards », et qui est le *seul* conservé de tout temps dans le trésor de Monza (je dis dans le *trésor*, car dans la bibliothèque du chapitre de la même église, il y a d'autres Graduels, mais non plus en lettres onciales comme le précédent). Les épreuves sont assez noires, et pourraient être difficilement reproduites ici, ce que je regrette. Mais le texte est lisible, et..... *on n'y voit pas trace de neumes.*

On a beau regarder à la loupe, on ne trouve rien, absolument rien, qui puisse même faire croire, en y mettant la plus grande complaisance, à une de ces méprises dans lesquelles un observateur de bonne foi peut tomber. On y rencontre des abréviations usuelles telles que

, pour *testamentum*; mais on n'a vraiment pas la ressource de penser que Fétis a pu voir là des signes neumatiques!

Né en Belgique en 1784, Fétis appartient à un temps où l'archéologie musicale, à peine sortie de l'enfance, se permettait les plus grandes libertés, et où, lorsqu'elle avait besoin d'un exemple ou d'un texte pour soutenir une hypothèse, — elle l'inventait.

Terminons ce portrait de l'homme avant de parler de son œuvre.

Fétis a eu et possède encore une immense réputation. En 1821, il était professeur au Conservatoire de Paris (soumis à un Comité d'enseignement où siégeaient Paër, Lesueur, Berton, Reicha, Boïeldieu) et déployait une activité musicale prodigieuse, en homme qui semble avoir le don d'ubiquité. Lorsqu'en 1833, triomphant de concurrents qui s'appelaient Habeneck, Reicha, Hérold, Halévy

Mendelssohn [1], il fut nommé directeur du Conservatoire de Bruxelles, on trouva que les appointements attachés à cette fonction n'étaient pas dignes d'un homme tel que lui et le Roi prit un supplément sur sa cassette.

Polygraphe infatigable, Fétis a laissé un grand nombre d'ouvrages qui font honneur à sa puissance de travail et à sa bonne santé; il n'a pas laissé une seule œuvre. Il a énormément rédigé, il n'a rien écrit. D'abord, nous pouvons laisser de côté toutes ses compositions musicales; l'auteur de *Marie Stuart en Écosse* et du *Mannequin de Bergame*, ne compte pas comme artiste. Ajoutons qu'il disait en parlant de Berlioz : « Ce n'est pas de la musique ».

C'est surtout comme didacticien et comme historien qu'il faut le considérer. Vers le milieu de ce siècle, M. de Coussemaker attribuait à Fétis l'honneur d'avoir éveillé les premières sympathies du public pour les hautes études de l'art [2]; M. A. Pougin a confirmé cette opinion, en voyant dans Fétis et Castil-Blaze, les fondateurs de la littérature musicale en France [3].

Cette appréciation est exacte, mais demande quelques réserves. Ce qui fait le critique, le littérateur, l'écrivain, il ne faut point le chercher dans l'œuvre hâtive, inexacte, bâclée, insipide et grise d'ensemble qu'il croyait recommander aux égards du lecteur en rappelant le nombre des pages et des lignes. Il a parlé lui-même de sa productivité plutôt en typographe qu'en musicien :

A l'exception de dix ou douze articles, Fétis rédigea seul, pendant les cinq premières années, la *Revue musicale*, dont l'ensemble forme environ la valeur de *huit mille* pages in-8° ordinaire. Pendant les trois premières années, il donna, chaque semaine, vingt-quatre pages d'impression, d'un caractère petit et serré, et la quatrième année, trente-deux pages d'un plus grand format..... Il a même plusieurs fois écrit trois articles dans le même jour sur un opéra nouveau; de ces trois articles, qui formaient ensemble à peu près vingt-cinq pages in-8° d'impression, un était destiné à la *Revue musicale*, le second au *Temps*, le troisième au *National*. » (*Biographie universelle des Musiciens*, art. Fétis, p. 232-233).

De telles besognes ne s'apprécient pas à la mesure du goût ordinaire; elles rentrent dans la catégorie des fournitures commerciales et pourraient s'évaluer au kilomètre de « copie ». Avec une sympathie

1. V. le discours prononcé à l'occasion du 100e anniversaire de Fétis par Gevaërt, le 25 mars 1884.

2. *Mémoire sur Hucbald*, 1849 (Préface, p. vii).

3. V. la *Revue contemporaine* du 15 mai 1867, article intitulé : « La littérature musicale. »

visible, Fétis a dit, en parlant de Hasse (compositeur allemand mort en 1783) : « Tel était le nombre de ses ouvrages que souvent il ne les reconnaissait pas [1]. » Pareille méprise lui est peut-être arrivée plus d'une fois à lui-même. Par la plume ou par la parole, il voulait tout expliquer, tout vulgariser, tout remuer. Dans une soirée historique donnée à l'Opéra italien le jeudi 23 avril 1835 et accompagnée d'une conférence, il résumait toute l'histoire du drame lyrique. Il se flatte quelque part, d'avoir « fait comprendre *à fond, dans l'espace d'un mois, tous les systèmes d'harmonie* à 22 élèves du Conservatoire de Bruxelles ». Après avoir donné une multitude de manuels, de méthodes, de traités sur la fugue, le contrepoint, l'harmonie, etc., etc., il a écrit, en 1830, un livre qui fut traduit dans toute l'Europe et dont le titre vaut, à lui seul, un long poème : *La musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art et en parler sans l'avoir étudié* ». Cet opuscule n'a pas laissé d'exercer une influence considérable. C'est au même auteur qu'on doit une « Méthode des Méthodes de piano » (1837), une « Méthode des Méthodes de chant » (1838), la « Science de l'organiste » (1840)..... enfin la *Biographie universelle* et l'*Histoire générale de la Musique*. Rien de ce qui est musical ne lui demeurait étranger. *In cœlum jusseris, ibit...* Avec cela — c'est peut-être la loi du genre! — un orgueil naïvement monstrueux. Fétis était très fier de ses « découvertes » dans le domaine de l'harmonie. Comme on lui opposait un jour l'opinion de quelques maîtres, il répondit : « Meyerbeer, Onslow, Paër, Rossini, ont un instinct supérieur; mais ils ne possèdent pas les premières notions des *lois philosophiques* (!) qui enchaînent ces faits (agrégations des sons) les uns aux autres, parce que ces connaissances exigent un *génie de science* plus rare que le génie de création dans l'art [2]. »

Il convient cependant de louer chez lui, ne fût-ce que pour éveiller l'idée d'un contraste piquant et regrettable, le goût passionné des études historiques. Fétis n'a pas été un savant, mais il aimait la science; il s'est trompé dans la solution des principaux problèmes qu'il a examinés; mais il a cherché à les résoudre. Or, les systèmes les plus erronés servent aux progrès de la vérité. Je ne puis m'empêcher

1. *Gazette musicale* du 30 juillet 1843.

2. Je prends ce texte dans les *Paraboles musicales*, etc. ..... ou « Réponse à M. Fétis », par Busset (Paris, 1836).

de songer qu'au moment où le Conservatoire de Bruxelles était dirigé par un homme si curieux, si entreprenant, si passionné pour le haut savoir, celui de Paris était dirigé par Auber. Quelles réponses eût faites ce dernier, si on l'avait interrogé, aux questions qui préoccupaient tant son confrère!... Et Fétis a pour successeur Gevaërt, l'auteur d'une monumentale histoire de la musique chez les Grecs! Il est vrai que ni Gevaërt ni Fétis n'auraient pu écrire l'ouverture de la *Muette*. Être populaire, avoir les cœurs, c'est quelque chose. Il semble cependant que lorsqu'on dirige le premier établissement musical d'un grand pays, on ait la charge d'entretenir autre chose que le recrutement de quelques théâtres. Certains directeurs ont gardé, chez nous, une trop grande réserve dans les débats intéressant l'histoire de leur art.

§ 2. Fétis et le plain-chant.

Fétis a fait le rêve de tous les musiciens archéologues qui, ayant rencontré le problème des chants liturgiques et ayant mesuré son importance, en sont restés obsédés : restaurer et expliquer l'œuvre de saint Grégoire, telle est la tâche à laquelle il voulait, comme tant d'autres, attacher son nom. Ce travail de reconstitution, qui a été pendant près de trois cents ans le rocher de Sisyphe de la science musicale, il a cru ses épaules assez puissantes pour le porter et le faire aboutir[1]. Comme plusieurs de ses confrères, il a revendiqué le mérite d'avoir eu la première idée de cette restauration définitive; comme eux, il s'est publiquement flatté d'avoir réussi; comme eux enfin (l'un d'entre eux, au moins, que nous étudierons bientôt), il s'est dérobé pour des raisons équivoques, au moment où on aurait pu apprécier ses efforts et vérifier ses affirmations.

En 1862, dans la notice qu'il s'est consacrée (*Biographie universelle des Musiciens*, 2e édit.), il écrivait les lignes suivantes :

1. A propos du rêve de Fétis on peut voir dans le livre de Th. Nisard (*Études sur la restauration du Chant grégorien*, etc., p. 367-520) les réformes qui avaient été déjà proposées, au moins jusqu'en 1856, pour la reconstitution des chants sacrés. Fétis était moins désigné que tout autre pour un tel travail, car il n'avait pas le sentiment du plain-chant; il croyait qu'en l'organisant l'Église avait cherché « dans l'expression du laid, un refuge contre les séductions profanes ». (V. son *Histoire générale de la Musique*, t. IV, p. 127.)

« En 1806, Fétis fut engagé dans un travail immense dont il n'avait pas mesuré l'étendue... *et qu'il a achevé* après trente années de recherches et de patience.

« Dès les premiers pas, il trouva tant de versions différentes et capricieuses dans toutes les éditions qu'il consulta, qu'il demeura convaincu de la nécessité de remonter aux sources les plus anciennes et les plus authentiques *dans les manuscrits* afin de retrouver le chant primitif et de constater les causes de son alourdissement, de ses variantes capricieuses, et des défauts d'accentuation qu'on remarque dans un grand nombre d'éditions. Dès lors, le travail devenait presque sans bornes, et il ne fallut pas moins qu'un courage de *bénédictin* pour oser l'entreprendre. »

Ceux qui sont au courant des derniers travaux de la science musicale, ne pourront s'empêcher de sourire en lisant le mot que j'ai souligné.

Mais poursuivons :

« Ce grand travail est terminé; mais il est vraisemblable que le fruit d'un si grand labeur *ne verra jamais le jour;* car, après avoir été témoin des luttes violentes où les ecclésiastiques de France se sont laissé entraîner à propos d'opinions plus ou moins fondées sur ce qu'ils ont appelé la restauration du chant grégorien, l'*auteur de la première idée de cette restauration et des premiers travaux entrepris pour l'opérer*, se gardera d'appeler sur lui-même l'animadversionn de tous les partis. En l'état actuel des choses il s'exposerait, en publiant le fruit de ses veilles sur ce sujet, à voir troubler la tranquillité de ses vieux jours sans aucune chance de succès. »

Ce procédé, que nous allons rencontrer plusieurs fois au cours de ces études, rappelle la boutade de l'égoïste Fontenelle : « Si j'avais la main pleine de vérités, je me garderais bien de l'ouvrir. » C'est un procédé toujours suspect.

Nous jugerons Fétis sur ses titres réels et connus, non sur le reste, qui n'existe pas.

Disons-le tout de suite : dans l'œuvre touffue de ce travailleur hardi qui, en se croyant en mesure d'écrire une *Histoire générale de la Musique*, eut la témérité d'un Icare, il y a une belle idée, une idée féconde qui ouvre aujourd'hui une voie nouvelle et définitive aux investigations des archéologues. Cette idée est celle du rapport étroit

qu'il convient d'établir entre l'histoire de la musique et celle du langage. Fétis a eu le pressentiment de cette connexion qui fait des études musicales une branche de la philologie; il a compris que les faits musicaux ne doivent plus être considérés à l'état d'isolement, mais prendre place dans une large synthèse, à côté de phénomènes de linguistique et de paléographie qui les complètent et les éclairent. Malheureusement, lorsqu'il s'aperçut, avec une clairvoyance qui lui fait honneur, de la direction nouvelle qu'il devait donner à ses études, Fétis, pas plus que ses contemporains, n'était armé de ressources suffisantes pour suivre convenablement l'écrasant programme qu'implique une pareille conception; se mettant à l'œuvre au moment où la science musicale bégayait à peine et n'avait encore ni l'outillage ni l'expérience nécessaires, il devait trouver plus de périls que de chances de succès dans l'emploi de sa méthode; il est ainsi arrivé que l'idée très heureuse qu'on trouve formulée en maint endroit de son *Histoire* et qui paraît en avoir fourni, avec raison, le plan essentiel, a été précisément la cause de toutes les graves erreurs dans lesquelles il s'est perdu.

En ce qui concerne l'origine des neumes, l'œuvre de Fétis est une très grosse et très lourde machine au montage de laquelle il a travaillé depuis 1806 environ et qu'après diverses expériences il n'a mise en mouvement — si tant est qu'elle ait jamais marché! — qu'en 1864. Pour résoudre un problème où on peut affirmer *a priori* que tout est simple, il a eu recours aux barbares, aux Saxons et aux Lombards qui, à son appel, ont traversé le domaine de la science musicale et failli en devenir les héros éponymes; il a fait intervenir les Égyptiens; il s'est jeté dans un dédale inextricable.

Voici, selon ses propres déclarations, comment s'est formé dans son esprit, un roman paléographique dont il suffira de rappeler les traits essentiels, sans entrer dans des développements surannés :

« Il y a trente-huit ans environ[1] que j'ai commencé à m'occuper de cet objet (les neumes) à l'occasion du grand travail que j'avais entrepris pour la restauration du chant grégorien. Je ne compris rien d'abord à ces notations, dans lesquelles sont écrits les plus anciens livres de chant; j'avouerai même que j'étais tombé dans le découra-

1. Écrit en 1845 (*Revue* de Danjou).

gement, et que j'allais abandonner des études pour lesquelles je ne trouvais pas de guide, lorsque mes relations avec Villotteau, Roquefort, l'orientaliste Herbin et Perne m'y ramenèrent. »

On lit un peu plus loin, dans le même article :

« Tel a été le succès de mon entreprise que je suis arrivé à la solution complète de tous les problèmes de ces notations. »

Les « guides » dont se réclame Fétis constituent un bien pâle aréopage, et il faut convenir qu'au début de ce siècle, l'esprit scientifique, en matière de philologie musicale comme en quelques autres, était peu exigeant.

Roquefort, auteur du *Glossaire* en trois volumes de la langue romane qui a paru en 1808, n'a aucune autorité, bien qu'il ait été critique musical pendant plus de quinze ans au *Moniteur universel;* on peut à peine citer de lui une petite dissertation sur « La chanson *chez tous les peuples* », qu'il ajouta en 1821 à la réimpression de son Mémoire, couronné par l'Académie, sur l'état de la poésie en France aux XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Herbin, élève de Silvestre de Sacy, « avait traduit, nous dit Fétis, *presque tous* les manuscrits arabes, persans, turcs, relatifs à la musique ». Cet Herbin avait sans doute la main pleine; mais il ne l'a jamais ouverte. Il n'a rien publié; d'ailleurs, il est mort à l'âge de vingt-trois ans, en 1806. En général, ce n'est point d'aussi bonne heure que l'on possède plusieurs langues orientales et qu'on a traduit tant de manuscrits.

Quant aux deux autres, ce sont d'anciens chanteurs de l'Opéra. Après avoir reçu les ordres, Villotteau avait abandonné l'Église et était entré à l'Opéra, en 1792, comme coryphée. Par un changement de fortune non moins radical, il fut admis, l'an VI de la République, dans le corps savant emmené en Égypte par le général Bonaparte, et chargé de « recueillir des notes sur la musique des Arabes, des Coptes, Arméniens et divers peuples de l'Orient qui habitent en cette contrée ». Je ne comprends pas comment Fétis a pu raconter sans rire les débuts scientifiques de l'estimable coryphée, évidemment peu préparé à sa mission[1] !

1. La page est tellement amusante que je ne résiste pas au plaisir de la citer :

« M. Villotteau, dès son arrivée au Caire, prit un maître de musique arabe qui, suivant la coutume de ces musiciens, faisait consister ses leçons à chanter des airs que son élève

Perne, enfin, est un ancien enfant de chœur qui entra à l'Opéra comme ténor, en 1792, après la suppression des maîtrises, et qui, en 1799, quitta la scène pour descendre à l'orchestre du même théâtre et y tenir la contrebasse. Il avait quelques aptitudes pour la composition. En 1801, après la signature du Concordat, il écrivit, sur l'invitation des artistes de l'Opéra, une messe avec chœur et orchestre. « Il mit le sceau à sa réputation par une fugue à 4 voix et 3 sujets, qui pouvait se chanter *en retournant le livre.* »

Voilà les quatre personnages, très estimés de leurs contemporains, qui donnèrent sa première et décisive impulsion à la pensée de Fétis, en la dirigeant vers l'orientalisme! C'est grâce à eux, que les neumes « perdirent insensiblement à ses yeux l'aspect hiéroglyphique qu'ils avaient eu jusqu'alors »!

Au point de départ d'une entreprise, il suffit de s'écarter très légèrement du bon chemin pour que, si l'on marche toujours droit devant soi, on se trouve, à la fin du voyage, à une distance énorme du vrai but. C'est ce qui est arrivé à Fétis : quelques mauvaises fréquentations de jeunesse l'avaient égaré ; sa persévérance le perdit. En 1869 néanmoins, arrivé à l'extrême vieillesse, il restait toujours attaché à ses opinions du commencement du siècle, et déclarait dans son *Histoire de la Musique*[1] que « les faits avaient confirmé ses premiers aperçus ».

Il y a en France une architecture qu'on appelle « gothique » bien qu'elle ait pris naissance sur les bords de la Seine. Sans plus de raisons, Fétis a nommé *saxonne* et *lombarde* la notation primitive du plain-chant. Voici les lignes principales de son système.

devait retenir ; car, dans ce pays, l'artiste le plus habile est celui qui sait de routine le plus grand nombre de ces airs. M. Villotteau, qui se proposait de rassembler beaucoup de mélodies originales du pays où il se trouvait, se mit à écrire sous la dictée de son maître ; et remarquant, pendant qu'il notait sa musique, que l'instituteur détonnait de temps en temps, il eut soin de corriger toutes les fautes qui lui semblaient être faites par celui-ci. Son travail terminé, il voulut chanter l'air qu'on venait de lui enseigner, mais l'Arabe l'arrêta dès les premières phrases, en lui disant qu'il chantait faux. Là-dessus, grande discussion entre le disciple et le maître, chacun assurant que ses intonations sont inattaquables et ne pouvant entendre l'autre sans se boucher les oreilles. A la fin, M. Villotteau imagina qu'il pouvait y avoir, dans cette dispute, quelque cause singulière qui méritait d'être examinée ; il se fit apporter un *Eoud*, espèce de luth, dont le manche est divisé selon les règles de l'échelle musicale des Arabes ; l'inspection de cet instrument lui fit découvrir, *à sa grande surprise*, que les éléments de la musique qu'il savait et de celle qu'il voulait apprendre, étaient absolument différents » (*Résumé philosophique d'une histoire générale de la Musique*, placé en tête de la première édition de la *Biographie univ.*, 1837, p. XL).

1. T. I, ch. VI, p. 296.

Les signes neumatiques sont de deux sortes : les uns représentent des sons isolés; les autres représentent, par des ligatures, des groupes de sons. Ces signes ligaturés, par leur forme bizarre, éveillèrent dans l'esprit de Fétis *l'idée d'un alphabet oriental;* quand il eut examiné la notation grecque du chant ecclésiastique, cette idée se précisa, et il crut pouvoir rattacher les neumes à l'ancienne écriture égyptienne. Des considérations extra-paléographiques le confirmèrent dans cette opinion. Les peuples orientaux ont l'habitude de surcharger leurs mélodies d'une multitude d'ornements, de telle sorte que les sons arrivent rarement à l'oreille de l'auditeur par notes isolées, mais par groupes dont toutes les parties se tiennent : de là l'emploi des signes collectifs dans leurs notations. En Occident, on a longtemps employé la notation par signes indépendants à cause du caractère rythmique des langues grecque et latine où chaque syllabe, ayant sa valeur propre, appelle une note spéciale; mais les neumes, par leur forme composite, doivent être évidemment rattachés à un principe pris en dehors de la tradition gréco-romaine... — L'agent de transmission entre l'Orient et l'Occident a été l'invasion des Barbares qui vinrent se partager les débris de l'empire. Les Lombards, venus de la Suévie, de la Prusse et de la Baltique, apportèrent cette notation dans laquelle on retrouve l'ancienne écriture démotique ou runique de l'Egypte. Ils descendaient des Suèves qui, 150 ans auparavant, avaient introduit en Ibérie, avec une partie de leur population, une notation qui fut appelée *gothique* par les écrivains espagnols. Vers le commencement du v^e^ siècle, les Saxons, venus de la partie de la Germanie située au delà de l'Elbe, apportèrent dans les Gaules une notation qui est une simple variété de la précédente. Dira-t-on que ces peuples n'ont pu introduire l'écriture musicale dans le midi parce qu'ils étaient étrangers aux lettres et aux arts, et n'avaient même pas d'écriture? Le témoignage de Sidoine Apollinaire, écrivain gallo-romain, né à Lyon en 430, et les homélies de quelques évêques ne permettent pas d'accepter cette manière de voir; le mot « invasion des *Barbares* », applicable aux Huns, aux Francs, aux Normands, est inexact pour les autres peuples. — En tranchant ainsi la question d'origine, Fétis distinguait trois sortes de notations : une notation lombarde, une notation saxonne, et une notation celtique d'un usage d'ailleurs très restreint.

On pourrait dire que ce système rappelle les théories auxquelles ont donné lieu, au XIXe siècle, certaines grandes questions d'histoire politique, littéraire, artistique. Nous verrons bientôt que le problème de l'origine des neumes a partagé les esprits entre deux tendances, l'une latine, l'autre germanique, comme le problème de la féodalité. Ceux qui ont recherché l'origine des fabliaux et des contes du Moyen âge ne sont-ils pas remontés jusqu'aux Orientaux en suivant toute une série d'intermédiaires?

On pourrait essayer aussi de justifier les préoccupations de Fétis en disant que l'art chrétien passe, non sans raison, auprès de certains archéologues, pour être né en Orient; pendant plusieurs siècles le christianisme ne s'est-il pas propagé dans le monde sous des formes helléniques? A Rome même, le grec n'était-il pas la langue officielle de l'Église, la langue des Évangiles, des liturgies, et souvent des inscriptions funéraires? Aujourd'hui même, de bons esprits ne considèrent-ils pas certains ornements du plain-chant comme pouvant avoir une origine orientale? Il était donc assez naturel de vouloir rattacher la notation à la même source que tout le reste. Malheureusement, tout s'oppose à une démonstration de ce genre. Fétis a comparé certains manuscrits des églises d'Orient à des manuscrits occidentaux, et, après avoir cru y trouver des ressemblances, en a conclu que les seconds dérivaient des premiers; en cela il s'est trompé, car il a considéré comme très anciennes, des écritures orientales qui sont de date relativement récente; il a renversé les rapports des deux termes de la comparaison, et pris pour un principe ce qui n'est qu'un dérivé. Quant aux Barbares, il est peu probable qu'ils aient substitué une notation septentrionale à une notation latine, car ils ignoraient l'usage de l'écriture.

Frappé de la forme bizarre de certains neumes, Fétis a voulu les rapprocher de l'écriture des Orientaux, non moins bizarre pour nous; mais une telle idée est enfantine. A ce compte, on pourrait démontrer que les neumes dérivent du chinois! Enfin, ce qu'on peut opposer de plus décisif à une doctrine qui repose sur un impressionisme superficiel et de pure imagination, c'est l'évidence même de la théorie de l'accent, qui explique *tous* les faits d'écriture neumatique avec une simplicité parfaite.

Fétis exposa ses idées dans un premier mémoire qu'il lut, au mois

de novembre 1808, à la classe des Beaux-Arts de l'Institut; mais il fut mal servi par les circonstances, comme il le raconte lui-même : « La section de musique de cette Académie, alors composée de trois membres seulement, Grétry, Méhul et Gossec, nomma ce dernier pour lui faire un rapport. Bien que ce digne artiste n'eût sur l'histoire de la musique que les notions les plus vulgaires, il passait pour savant auprès de ses collègues. Soit que la mission dont on l'avait chargé lui parût trop difficile, soit qu'il attachât peu de prix à son objet, il laissa passer plusieurs années sans faire le rapport demandé. Je m'éloignai de Paris en 1811 ; et lorsque j'y retournai après sept années d'absence, Gossec était privé d'une partie de ses facultés morales. *Il avait perdu la mémoire*, et je ne pus lui faire comprendre de quoi je voulais parler en lui redemandant mon ouvrage que je n'ai pas revu[1]. »

Une mésaventure analogue devait lui arriver un peu plus tard. Un bibliothécaire de Montpellier, M. Paulin Blanc, avait découvert une prose assez considérable, attribuée par lui au commencement du XIe siècle, et accompagnée d'une notation à points superposés[2]. Pour avoir une explication de ces points, M. Blanc fit appel à divers archéologues; n'ayant obtenu d'eux aucune réponse, il s'adressa à Fétis. Fétis étudia le manuscrit avec soin et ne se borna pas à résoudre les difficultés qu'il contenait. En collaboration avec le bibliothécaire de Montpellier, il écrivit une *Histoire des notations musicales au Moyen âge*, dans laquelle il exposait le résultat de ses longues et importantes recherches. Mais M. Blanc, « effrayé des dépenses considérables que devait occasionner cet ouvrage », se refroidit tout à coup sur cette publication. Il redemanda son manuscrit à Fétis sous prétexte de le revoir; et en 1845, Fétis écrivait à Danjou : « Depuis près de deux ans, je n'ai plus entendu parler de mon collaborateur ni de notre ouvrage[3]. »

Les Anciens croyaient que quand un mortel dépassait une certaine limite assignée à son savoir en même temps qu'à son bonheur, les

1. Nisard écrira dans son *Archéologie musicale* (1890) : « Le 29 novembre 1849, nous présentâmes à M. le Ministre de l'Instruction publique un Mémoire intitulé : *Du chant ecclésiastique, des altérations qu'il a subies et des moyens de le ramener à sa pureté primitive.* Ce Mémoire, dit-on, s'est égaré dans les bureaux du Ministère. »

2. On la trouvera, avec les explications de Fétis, au ch. v du tome IV de l'*Histoire générale de la Musique*.

3. V. la *Revue* de Danjou (1845).

dieux devenaient jaloux. Il semble que dans la première partie du XIXe siècle, il y ait eu une *Némésis* attentive aux progrès de la science musicale et toujours appliquée à contenir les nobles audaces des archéologues : elle les suivait au Ministère de l'Instruction publique, pour égarer ou escamoter leurs manuscrits dans les bureaux ; elle les attendait à la porte de l'Institut pour leur dire : tu n'iras pas plus loin ! Au besoin, elle enlevait la mémoire, comme une Fée des contes de Perrault, à ceux qui avaient lu leurs travaux les plus décisifs. Nous ne pouvons que déplorer cette jalousie mystérieuse qui nous a privés de tant d'ouvrages intéressants.

Bornons-nous à indiquer les opuscules échappés aux coups de la Némésis. En 1837, Fétis publia la première édition de sa *Biographie universelle des musiciens*. En tête de ce répertoire qui, malgré ses lacunes[1], ne laisse pas d'être encore utile, il a placé une dissertation intitulée : *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, et dans laquelle son système apparaît nettement pour la première fois. L'Orient l'obsédait toujours. Aux indications fournies par Villotteau et Perne, il avait ajouté l'étude des écrits de certains orientalistes, tels que William Jones, président de la Société Asiatique de Calcutta et William Ouseley. Ce *Résumé* — dans lequel il y a très peu d'histoire véritable et pas de philosophie — n'était que l'esquisse d'un ouvrage très considérable. A la suite des railleries dont il avait été l'objet, Fétis ne l'a pas reproduit dans la seconde édition de sa *Biographie universelle ;* il a motivé cette suppression dans quelques lignes qui méritent d'être citées, car elles font voir que, malgré l'erreur où il s'enfonçait de plus en plus, Fétis avait un sentiment juste de la synthèse dans laquelle il convient de faire entrer tous les faits de l'histoire musicale :

« Dans cet art, dont les transformations sont si fréquentes, dans cette science qui embrasse tant d'objets, si l'on n'a tout examiné, si de longues méditations sur l'ensemble et l'enchaînement des faits par leurs causes n'ont pas étendu les vues du savant le plus consciencieux, on risque de ne parvenir qu'à des conclusions erronées. Il faut avoir

1. Parmi les erreurs dont fourmille cet ouvrage, j'en rappelle une qui paraît être sans excuse. Dans la première édition de sa *Biographie universelle*, etc., Fétis avait attribué la paternité musicale de *la Marseillaise* à Navoigille (violoniste né à Givet en 1745) ; malgré les polémiques retentissantes auxquelles cette injustice donna lieu, et dont les résultats furent écrasants pour l'auteur, Fétis a maintenu son paradoxe dans la deuxième édition.

tout approfondi pour traiter avec certitude une des mille questions difficiles qui se présentent dans cette science infinie.

« Ces considérations m'ont déterminé à faire disparaître de la deuxième édition de mon livre le *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique* que j'avais placé en tête de la première. Ce morceau renferme une très grande quantité d'aperçus nouveaux dont quelques-uns ont été qualifiés d'hypothèses... Je me suis dit qu'il n'est plus temps de présenter sous une forme abrégée des vérités historiques et des idées que saisissent mal ceux qui n'en connaissent pas les développements. L'histoire générale de la musique, dont la publication suivra celle du présent ouvrage, exposera les choses avec le cortège de preuves qui doit les appuyer, et fera cesser d'oiseux débats » (xxxvj et suiv.).

Comme on le voit, Fétis se dérobait encore une fois.

Un de ceux qui semblent avoir surtout provoqué cette retraite provisoire est le riche et savant amateur d'histoire musicale, Kieseweter, conseiller à la cour de Vienne; en 1828, dans la *Gazette Musicale de Leipzig*, il avait publié trois petites études[1], où il donnait une description de l'Antiphonaire de Saint-Gall autant que le lui permettait le court fac-similé péniblement obtenu par Sonnleithner. En 1843, il reprit la plume dans la même gazette, pour une polémique assez mordante. Il reprochait à Fétis d'être en proie à l'idée fixe, d'avoir été la dupe trop naïve de certaines apparences paléographiques, et la victime de sa propre érudition[2]. (L'objet principal de l'article est d'affirmer que saint Grégoire a employé pour son Antiphonaire ce que le moine d'Angoulême appelle la *nota romana*, c'est-à-dire les neumes.)

Fétis répondit à cette « diatribe » dans la *Gazette Musicale* en 1844. Tout en annonçant l'apparition d'un *prochain* ouvrage dans lequel il se faisait fort de démontrer l'origine orientale des neumes

1. Voici la traduction du titre de ces études : *Rectification d'une erreur qui s'est implantée dans l'histoire musicale, au sujet de la notation employée par le pape Grégoire le Grand.* Kieseweter y fait l'historique de la question depuis Forkel, Gerbert, Burney, Hawkins, le P. Martini, Antimo Liberati, Ercole Bottrigari, Mabillon, etc., jusqu'au K. K. Regierungsrath Jos. Sonnleithner; tout en s'abstenant de traduire les neumes de Saint-Gall et de traiter la question d'origine, il soutient que le grand pape ne s'est pas servi des lettres pour noter son Antiphonaire (V. les nos des 18 juin, 25 juin et 2 juillet 1828).

2. V. l'*Allgem. Musik. Zeitung* de Leipzig, 24 et 31 mai 1843. — Au sujet de la doctrine de Fétis, Kieseweter renvoie à son livre : *Ueber die Musik der neueren Griechen*, u. s. w. Leipzig, 1838, p. 8.

apportés en Italie par les Barbares, il s'efforçait de prouver que saint Grégoire n'avait employé d'autre notation que celle des lettres de l'alphabet.

L'ouvrage annoncé par Fétis était sans doute l'*Histoire des notations musicales au Moyen âge*, écrite après la découverte de la prose de Montpellier par M. Paulin Blanc. J'ai dit par suite de quelles appréhensions d'ordre économique la science en a été privée pour jamais. Fétis en avait heureusement gardé la *Préface*, qu'il publia en 1845, dans la *Revue* de Danjou[1].

De ces longues années d'efforts, de recherches, de persévérance dans la même voie, de promesses dont la réalisation était toujours reculée, de foi dans le même mirage, est sortie l'*Histoire générale de la Musique*. Ce grand ouvrage dont le premier volume parut en 1869, semble avoir eu pour origine le désir de résoudre enfin le problème qui nous occupe. La thèse adoptée par Fétis au sujet des neumes l'avait engagé dans des recherches multiples; en le faisant remonter jusqu'aux Orientaux, elle l'obligeait à parcourir un chemin immense, et lui imposait la nécessité d'une démonstration dans laquelle devaient

1. Elle est intitulée : *Préface historique d'une dissertation inédite sur les notations musicales du Moyen âge, et particulièrement sur celle de la prose de Montpellier* (*Revue* de Danjou, t. I, p. 266 et suiv.). Fétis y fait l'historique de ses propres travaux tel qu'il a été présenté au début de ce chapitre, et résume ceux de ses prédécesseurs. Il formule de la manière suivante les conclusions générales auxquelles il s'est arrêté, et qu'il considère comme des résultats acquis ; « j'ai reconnu, dit-il :

1° Qu'il y a 2 systèmes principaux de notation, désignés par moi sous les noms de *notations saxonne et lombarde ;* le premier composé de signes simples qui ont une signification propre à chacun des degrés de l'échelle diatonique ; l'autre dans lequel la signification tonale des signes simples n'est déterminée qu'en raison de leurs positions respectives, et où les signes de liaison de plusieurs sons prennent des formes variées (c'est cette dernière partie des neumes qui est proprement orientale) ;

2° Que les formes des signes du premier système ont subi diverses modifications dans les IXe, Xe, XIe et XIIe siècles ;

3° Que tout signe qui n'est pas un simple point rond ou allongé, dans le second système, représente une liaison de deux ou d'un plus grand nombre de sons ;

4° Que d'autres signes ont été introduits arbitrairement parmi les signes primitifs dans certaines contrées et à certaines époques ;

5° Que les liaisons des sons ont des types qui se reproduisent à toutes les époques et dans les manuscrits des diverses contrées de l'Europe, types qu'il est facile de reconnaître malgré la négligence des copistes ;

6° Qu'indépendamment des signes généraux de liaison, il y a des signes composés, imaginés par les auteurs des mélodies ou par les copistes, pour abréger, mais que la signification de ceux-ci se trouve dans la décomposition des signes primitifs dont se forme la liaison ».

intervenir des arguments tirés de l'histoire générale de la civilisation. Comme nous l'avons vu, il était persuadé « qu'il faut tout approfondir » et faire « de longues méditations sur l'ensemble et l'enchaînement des faits » avant de « traiter une des mille questions qui se présentent dans cette science infinie ». Il allait jusqu'à vouloir rattacher l'anthropologie et la géologie (!) à l'étude de la musique. A ses yeux, la notation musicale était passée d'Orient en Occident à peu près comme l'art égyptien était passé en Grèce, comme les langues du plateau central de l'Asie étaient passées en Europe... Un problème de paléographie se compliquait ainsi de graves considérations empruntées à la linguistique, à l'ethnographie, et conduisait à une synthèse très large où il fallait faire une revue de tous les peuples! Ne nous étonnons pas de voir Fétis citer dans sa préface (p. III) l'autorité de Bopp et ajouter que « ce qui est vrai pour les langues l'est aussi pour la musique ». Ajoutons qu'en fait, la question des neumes, si elle est spécialement traitée au chapitre V du tome IV (1874) de l'*Histoire générale de la Musique*[1], semble être l'objet implicite des volumes antérieurs; elle est déjà résolue au chapitre VI du tome I, qui a pour but de « démontrer que la notation grecque du chant ecclésiastique étant formée des signes de l'ancienne écriture égyptienne, il y a lieu de croire qu'elle est dérivée d'une notation antique prise à la même source, si toutefois elle n'est pas identique[2] ». Il en résulte que cette *Histoire générale de la Musique*, signalée habituellement par les bibliographes comme ayant une valeur médiocre, doit, en somme, être condamnée ou acceptée en bloc, car elle n'est dans son ensemble qu'une extension du problème de l'origine des neumes tel que le comprenait Fétis. Or, les tableaux synoptiques les plus savants, les analyses les plus ingénieuses, n'ont pas suffi à compenser la méprise qui est à la

1. J'en détacherai les lignes suivantes :

« Il ne peut être mis en doute que les neumes appartiennent absolument au système des notations orientales, et rien ne peut faire supposer que l'origine de cette notation soit encore européenne, le chant *syllabique* étant dans l'instinct et dans les habitudes des populations occidentales, à l'exception de l'Italie méridionale et de Rome en particulier, au temps des dépravations de l'Empire, lorsque le goût oriental y fut introduit par les chanteurs asiatiques.

« Suivant nos adversaires, les neumes sont la *notation romaine* dont a parlé le moine d'Angoulême. — Mais quoi! d'où seraient venus ces neumes à Rome, qui possédait déjà une autre notation si simple et d'une lecture si facile ? »

2. Ce chapitre est intitulé : *Si les Égyptiens ont eu une notation de la musique. Ce qu'elle a dû être.*

base de tout le système et à donner un corps à une théorie qui est restée une sorte de fantôme romanesque marchant sur les nuages.

A un autre point de vue, il suffira de dire qu'en 1869, et pour des raisons multiples, toute entreprise ayant pour but de donner une *Histoire générale de la Musique* était prématurée. Aussi raisonnables étaient certaines *Histoires universelles* écrites sous l'ancien régime. Les renseignements que nous possédons sur la musique des Orientaux sont tout à fait récents et encore incomplets; on commence à peine à poser quelques jalons permettant de rattacher le chant liturgique moderne à son passé gréco-hébraïque et à voir ce que l'histoire de l'art musical pourra être un jour.

Disons néanmoins en terminant (et sans rien retrancher aux réserves graves par lesquelles nous avons commencé ce chapitre) qu'il faut tenir compte du labeur immense soutenu par Fétis dans une tâche aussi ingrate. Il a été l'ouvrier de la première heure; il avait une science à créer, tout à faire, tout à déchiffrer. Les erreurs étaient inévitables. Si pour arriver au but il a pris le chemin le plus étrange et le plus long, celui où il y a le plus de haies et de fossés, de fondrières et de sables arides, c'est que l'exactitude et la simplicité sont des conquêtes tardives de l'expérience. Dans la question de l'origine du langage, que de voyages n'a-t-on pas faits à travers le monde avant de comprendre que c'est par l'observation des phénomènes instinctifs qu'il convient de résoudre le problème! Dans la question des neumes, Fétis a suivi une voie analogue. Il y a cependant quelque chose de touchant — en dépit des défaillances que j'ai signalées — dans l'activité infatigable d'un érudit qui travaille jusqu'au bout à fortifier les premières opinions de sa jeunesse.

CHAPITRE II

THÉODORE NISARD ET LES NOTES TIRONIENNES

Le mérite d'avoir déblayé le terrain encombré par l'érudition souvent dangereuse de Fétis revient à un homme qui eut beaucoup d'intelligence mais très peu de caractère, et qui, après des aventures diverses où il vendit prématurément la peau de l'ours en affectant un rôle démesuré pour sa taille, reste, de tous les critiques du XIX^e^ siècle, le plus amusant pour l'observateur, sinon le plus estimable.

Il a été considéré un moment par ses contemporains, et il s'est toujours considéré lui-même comme le pontife maxime de l'archéologie musicale. S'il est vrai que le plus sûr moyen d'imposer son mérite à l'attention d'autrui est de croire d'abord à son propre mérite, Nisard était admirablement doué pour réaliser le rêve de sa vie : diriger le mouvement scientifique de l'Europe (*et des temps modernes*, ajoutait-il). Il a cru à sa valeur et à sa mission avec une sincérité grave qui, souvent, désarme la critique. Après avoir été l'objet des faveurs officielles et des récompenses de l'Institut, son nom est souvent cité parmi les plus distingués, dans une de ces énumérations qui semblent consacrer les grands souvenirs en les faisant entrer dans le langage courant; on dit encore : *les Fétis*, *les Nisard*, *les Coussemaker*, *les Riemann*, etc...

Peut-être les Mânes de Nisard ne se réjouissent-ils qu'à moitié de cette promiscuité. Il se prenait pour un initiateur, un apôtre, un Messie. Si on lui avait demandé quels étaient les principaux critiques de son temps, il eût probablement répondu ce que répondit à l'auteur du présent livre, il y a deux ans, le feuilletonniste musical d'un de nos grands journaux du soir : *je suis le seul!* Pour mieux affirmer son rôle, il aimait à s'envelopper de mystère et se faisait souvent impénétrable, refusant — et pour cause ! nous le verrons — de livrer tous les grands secrets qu'il portait en lui.

Érudit solide et substantiel, il l'était certainement; savant, ce

serait trop dire. Tous les amis sérieux de la vérité admettront qu'entre l'érudit et le savant il convient de mettre la même distance qu'entre le parleur disert et l'orateur, l'artisan de jolies rimes et le poète, l'honnête homme et le stoïcien. L'érudit s'éparpille sur de menues choses, donnant çà et là d'utiles coups de pioche qui découvrent parfois des morceaux intéressants : le savant fait de l'étude des détails un moyen et non une fin ; c'est avant tout un homme qui sait composer ; comme disent les peintres, il a l'entente de l'ensemble. En outre, son titre est inséparable de certaines grandes vertus : il a une foi dont l'objet est pris en dehors de sa personnalité, et il s'absorbe dans cet objet. Loyauté, c'est sa devise.

Nisard a été exactement le contraire de cet idéal ; il avait ce genre de savoir qui consiste à choisir un mot dans quelque auteur de second ordre et à bâtir sur ce mot tout un système d'hypothèses ; parfois même, le désir de contredire ses rivaux et le goût de la singularité lui ont fait rencontrer quelques idées très raisonnables ; mais il s'est montré incapable de rien fonder. Il appartient, comme Fétis, à cette famille des *preux de pédanterie* (le mot a été créé, dit Sainte-Beuve, pour les Scaliger) qui frappent d'estoc et de taille, mais ne savent point coordonner leurs prouesses et les exagèrent pour se payer de leur peine. Très mince au fond, étendue en surface par de nombreuses et complaisantes rééditions, traversée parfois de belles lueurs, son œuvre a eu pour conclusion, après des engagements solennels, un aveu d'impuissance plein d'amertume. Enfin, dénué de ce goût supérieur qui prévient les maladresses, approuvant ses confrères lorsqu'il espérait les dominer, mais se retournant contre eux dès qu'il les voyait arriver au premier rang (telle fut sa conduite à l'égard de D. Pothier), il s'est laissé entraîner par son orgueil — et ceci est grave, nous ne manquerons pas de nous y arrêter — jusqu'à l'extrême limite où commence la mauvaise foi.

Il faut pourtant se faire une certaine violence pour le condamner. On le plaint, quand on le voit, après la lecture de telle page où un auteur connu a oublié de le citer, parler naïvement de son « martyre scientifique » ; on plaint ce *moi* qui tressaillait douloureusement à tous les succès d'autrui, et qui après avoir employé des moyens désespérés pour se sauver du naufrage, voulut entraîner dans la catastrophe finale des rivaux plus heureux ou moins compromis.

Fanfaron de suffisance livresque, habitué à faire des promesses au delà de ses forces, dupe de ses propres rêveries, criant toujours *moi! moi!* (deux mots qui par une rencontre piquante représentent assez bien à l'oreille le cri de la grenouille dans son duel à mort avec le bœuf), Nisard a eu toutes les qualités que la Garonne passe pour faire fleurir sur ses bords et dont elle aurait rempli le monde, si elle avait voulu. — Il est né en Belgique en 1812.

Il vint se fixer à Paris en 1841, avec l'ambition de se rendre célèbre dans la littérature et surtout l'archéologie musicale, qui n'avait alors, selon ses propres expressions, que *deux ou trois représentants sérieux*. Nous le voyons tour à tour maître de chapelle et organiste-accompagnateur à Saint-Gervais, secrétaire d'un Conseiller à la Cour de Cassation, M. Feuilhade-Chauvin, et précepteur de ses enfants, gérant de la librairie parisienne des frères Périsse, de Lyon, collaborateur de divers journaux, tels que la *Voix de la Vérité*, de l'Abbé Migne, et l'*Ange Gardien*, revue mensuelle de M. d'Exauvillez, où il donna quelques compositions musicales. Il publie alors quelques ouvrages d'histoire et de dévotion dont la liste serait inutile ici. Je signale seulement un « opuscule sur les âmes du purgatoire ». En 1846, il publia son premier essai musical sur le plain-chant parisien — retouché à la fin du XVII[e] siècle par Châtelain, entièrement refait un peu plus tard par Lebeuf, et tombé dans un état assez misérable qu'il dénonçait énergiquement. En 1847, il publia dans la *Revue du Monde Catholique* trois articles sur l'*Hymnologie*. « Il est impossible, écrivait-il douze ans plus tard, de se figurer aujourd'hui l'effet que produisirent ces trois articles *dans lesquels l'érudition coule à pleins bords* » (sic).

Sans insister sur ces détails biographiques (l'auteur lui-même les a donnés avec une fastidieuse et puérile abondance), bornons-nous à exposer l'opinion de Nisard sur l'origine des neumes.

L'histoire de ce qu'il aimait tant à appeler *ma découverte* et de ce que nous devons appeler aujourd'hui *sa banqueroute*, ressemble à une sorte de poème avec prologue, péripéties, intrigue soutenue et dénouement désespéré. Cela commence par un songe, comme la tragédie classique; que dis-je, la tragédie? c'est aux visions des prophètes que nous fait songer Nisard, c'est à l'agneau ouvrant le livre scellé de l'Apocalypse, c'est à Jean transporté sur la haute montagne d'où il voit descendre du ciel l'éblouissante Jérusalem.

§ 1. Prologue.

Le 26 février 1848, Nisard adressait au Directeur de la *Revue du Monde Catholique* la lettre suivante qui parut le 15 avril, dans cette même *Revue*.

Monsieur le Directeur,

Dans ma dernière *Étude sur la Musique religieuse*, j'ai eu l'honneur d'annoncer la découverte que j'ai faite d'un *Antiphonaire grégorien*...

Ainsi que je l'ai déjà dit, ce *codex* est d'une époque fort reculée : tout me démontre qu'il a le même âge que l'Antiphonaire de Montpellier. En attendant que je vienne donner à vos lecteurs les preuves intrinsèques et paléographiques de cette assertion, permettez-moi de leur faire part d'un événement fort grave dont ce manuscrit a été l'occasion singulière.

Jusqu'à présent, la *lecture certaine* des notations primitives du plain-chant et de la musique m'avait paru chose impossible, dans l'*état actuel de la science*.

J'étais sous l'influence de cette persuasion, lorsque l'*Antiphonaire grégorien* de la Mazarine me fut confié par mon honorable ami, M. Thiébaud de Berneaud, bibliothécaire de ce riche dépôt national. Je puis le dire en toute vérité : ce beau manuscrit ne me quitta plus un seul instant; et mes yeux cherchèrent sans cesse à y pénétrer les mystères d'une notation qui a été l'effroi de la science depuis trois cents ans.

Un soir, je m'endormis avec le manuscrit dans les mains, après m'être demandé mille fois si, dans cette étrange notation, il n'y avait pas un fait général qui remplaçât autrefois les portées de la musique actuelle. Il ne me paraissait pas possible que tout y fût livré à l'arbitraire ou à l'incurie des copistes.

C'est dans ces dispositions d'étude que le sommeil me prit.

Tout à coup, je me crois transporté dans une de nos vieilles cathédrales.

On y célébrait l'office divin.

Je me joins aux chantres, et ouvrant avec fierté mon manuscrit, j'unis ma voix à celle du chœur.

A chaque trait mélodique, je faisais entendre des intonations qui excitaient le rire ou la surprise des assistants.

Quel est ce nouveau venu? murmuraient entre eux les chanteurs. *Est-ce un fou? est-ce un barbare?*

Un de mes compagnons improvisés eut enfin pitié de moi. C'était un vieillard doux et calme, une de ces physionomies d'une sérénité austère comme l'archéologue en voit représentées dans les splendides manuscrits du Moyen âge.

Il me parut être le chef de la troupe.

Me tirant à l'écart, il me dit avec bonté : *Mon fils, tu n'as point suivi, paraît-il, les leçons de nos écoldtres. Écoute donc.*

Et il me fit comprendre avec une brièveté remarquable la régularité symétrique et mystérieuse de la notation. A l'en croire, les premiers chrétiens l'avaient adoptée pour cacher aux *profanes* le chant de nos saints mystères ; mais dans les différents signes qui composent cette notation, il y avait des éléments réguliers, clairs, populaires même...

Et prenant mon manuscrit, il se mit à corroborer, par des aperçus pratiques, les théories dont il venait d'enrichir mon intelligence.

Puis posant la main sur mon épaule, il me dit : *Jeune homme, voilà tout notre secret !*

A ces paroles, Monsieur le Directeur, je me réveillai en bondissant de joie...

Je crus d'abord que mon rêve n'avait été que le jeu fantastique d'une imagination en travail, mais mille expériences m'ont depuis confirmé dans l'idée que j'avais enfin découvert *la clef des hiéroglyphes neumatiques.*

Il est inutile d'ajouter que ma découverte sera très prochainement soumise à l'Institut, et révélée, dans la *Revue du Monde Catholique*, à tous ceux qui s'occupent de la restauration du chant grégorien.

Je ne veux tirer de tout cela d'autre gloire ou d'autre récompense que celle d'être utile à l'art religieux.

Agréez, etc.

THÉODORE NISARD.

Selon son habitude, Nisard a reproduit cette lettre dans divers opuscules. Dans son dernier livre, il a fait précéder ce récit des détails suivants : « une fièvre ardente, suite de nos fatigues et de nos travaux, nous retenait au lit lorsque la Révolution de février 1848 éclata. De la rue Princesse où nous demeurions, nous entendions le tocsin qui laissait tomber son glas sinistre du haut des tours de l'église Saint-Sulpice, annonçant avec accompagnement de fusillade la chute d'un trône et le délire d'un peuple ». — On le voit, ce prologue (*ægri somnia !*) est une vraie scène de mélodrame, avec trémolo à l'orchestre. Dans une de ses Oraisons funèbres, Bossuet demande s'il ne faut pas considérer les troubles de la Fronde comme le travail de la France qui allait enfanter Louis ; peut-être la révolution de 1848 a-t-elle été la rançon inévitable d'un grand bienfait pour l'esprit humain : l'avènement scientifique de Théodore...

Dans son autobiographie, écrite seize ans plus tard, l'auteur lui-même appréciait ainsi le texte que j'ai rapporté : « Bien qu'écrite dans le style d'Hoffmann, cette lettre était pourtant le signal vrai de l'une des grandes découvertes modernes en archéologie musicale » (*sic*).

§ 2. **Analyse des « Études » de Nisard.**

Pour faire suite à la lettre reproduite ci-dessus, lancée comme une bombe le 26 février 1848, Nisard publia, en 1849 et 1850, dans la *Revue Archéologique* de M. Leleux, cinq *Études sur les anciennes notations musicales de l'Europe*, cinq articles-pétards, très nets, très osés, contenant une déclaration de guerre à Fétis. Ils étaient précédés de

deux épigraphes dont la première ne brille pas par sa modestie : « C'est en y pensant toujours que Newton parvint à saisir les lois immuables qui régissent l'univers » ; la seconde empruntée à de Coussemaker, était une raillerie à l'adresse des ignorants et contenait peut-être une précaution : « La traduction des neumes en notation moderne offre selon nous des difficultés telles, qu'on aura toujours la plus grande peine à les résoudre d'une manière complètement satisfaisante. »

Voici les premières lignes de l'*Introduction* où l'on reconnaîtra un jouteur qui promet de s'engager à fond :

« Les anciennes notations musicales de l'Europe sont, pour la science, un impénétrable mystère ; moins heureuses que les hiéroglyphes, elles n'ont pas encore leur Champollion.

« Pourquoi ne le dirais-je pas ici? Longtemps j'ai cru qu'il était impossible d'arriver actuellement à l'intelligence de ces notations; mais depuis lors, et au moment où je m'y attendais le moins, mes travaux ont abouti au résultat le plus heureux et le plus imprévu : j'ai découvert, du moins je le pense, la clef de ces énigmes qui semblaient, jusqu'ici, défier les efforts des musiciens archéologues.

« J'ai annoncé ailleurs que cette découverte serait exposée complètement dans un *Mémoire* destiné à l'Institut. Je tiendrai parole, si Dieu m'accorde les loisirs nécessaires pour mener à bonne fin une entreprise aussi grande. En attendant, il est bon que je fasse connaître quelques-unes des difficultés qu'il m'a fallu vaincre; l'art y trouvera peut-être son profit, et j'espère même que mes paroles seront une espèce de garantie de la solidité de mes promesses. »

On le voit, les procédés de Fétis n'ont pas été perdus : frapper d'abord un grand coup pour éveiller l'attention, arranger une belle mise en scène, « s'attacher à la grosse cloche », comme on dit en allemand, puis remettre les choses essentielles à *plus tard*, avec le sourire d'un homme très entendu qui se réserve, telle est la tactique de nos archéologues. Il y entre autant de charlatanisme que de naïve illusion et de maladresse. Horace conseillait la modestie au début d'une entreprise; ici, comme entrée de jeu et spectacle de premier plan, nous voyons l'Himalaya pris des grandes douleurs.

Ces *Études* de Nisard, disons-le tout de suite, ont pourtant une valeur considérable, et il faut leur rendre justice, en tenant compte de leur date; leur mérite a été de formuler contre Fétis des objections déci-

sives et de ruiner le colosse aux pieds d'argile au moment où il occupait dans le monde musical à peu près la même situation que Chapelain lorsque certain Nicolas lui porta les premiers coups. Leur défaut, c'était d'abord d'apporter, comme doctrine, une hypothèse qui pour être plus sensée n'est pas moins insuffisante; c'était ensuite de viser trop haut, de croire qu'une science nouvelle était fondée, parce qu'une première erreur était écartée, et de faire des promesses qui ne devaient pas être tenues. Je vais en donner un résumé aussi impartial que possible.

Le premier, Nisard a dénoncé l'erreur fondamentale de Fétis et en a expliqué l'origine en disant que les signes de la notation neumatique, lorsqu'ils sont reliés l'un à l'autre, forment de véritables figures « qu'il est aisé de confondre avec des caractères alphabétiques » [1]. A la rigueur, cette observation si simple pourrait tenir lieu de longs développements; c'est le coup de pointe qui suffit à dégonfler tout un système. Nisard suit cependant son adversaire sur le terrain où il s'est aventuré.

L'écriture musicale n'a pu être introduite par les Barbares du Nord pour deux raisons capitales.

La première, c'est qu'elle est antérieure à l'invasion des Barbares. Lorsque Charlemagne demanda au pape Adrien, vers 780, une copie authentique de l'*Antiphonaire* de saint Grégoire, le pontife fit présent à l'empereur de deux manuscrits, dont l'un est conservé précieusement, de nos jours encore, à l'abbaye de Saint-Gall. Or, ce manuscrit est exclusivement noté en neumes : ce qui prouve que l'antiphonaire original avait la même notation. Or, quand saint Grégoire employa les neumes, il ne dut pas se servir d'une écriture récente, peu répandue, peu pratiquée : « immortel réformateur s'adressant à tout le monde catholique, il a dû nécessairement employer une écriture connue de tout le monde catholique; et je ne crains pas de l'affirmer ici, cette connaissance si universelle d'un système calligraphique présuppose une certaine antiquité à ce système lui-même, surtout à une époque où les relations étaient lentes et difficiles ». Dès lors, si les neumes étaient connus depuis longtemps quand les Barbares firent invasion dans les Gaules, comment prétendre que ces peuples les y ont apportés?

1. § V. *Quelle est l'origine des neumes?*

La seconde raison est plus probante encore. Élevant le problème à la hauteur d'une question de paléographie générale, Nisard déclarait que les barbares n'avaient pu apporter chez nous l'écriture musicale, parce qu'ils ignoraient très probablement l'art de l'écriture; et il s'appuyait sur ce texte de M. Natalis de Wailly : « On a élevé plus d'un système sur l'origine des écritures qui ont cours en Europe depuis l'invasion des barbares. D'une part, on a prétendu que les Goths et les Lombards en Italie, les Francs dans les Gaules, les Saxons en Angleterre, les Wisigoths en Espagne, avaient substitué leurs écritures nationales aux caractères employés par les Romains. D'autres auteurs ont pensé, au contraire, que les barbares avaient adopté l'écriture romaine, et qu'il était impossible de méconnaître, malgré quelques différences de détail, l'unité d'origine dans toutes les écritures des nations qui appartiennent au rite latin... Contentons-nous d'invoquer l'autorité des savants auteurs du *Nouveau traité de diplomatique*, pour justifier l'hypothèse qui fait descendre de l'écriture romaine, comme d'une source commune, les caractères employés en Europe depuis l'invasion des barbares » (*Éléments de paléographie*, t. I, p. 383).

Quant à l'orientalisme de Fétis, Nisard l'a examiné en détail et réfuté, en faisant valoir des raisons d'histoire, de paléographie et de sens commun. Je n'insisterai pas sur cette partie de sa critique, qui était évidemment la plus facile.

Qu'est-ce donc que les neumes, aux yeux de Nisard?

Deux lignes tirées du *Prologue* rythmé de l'*Antiphonaire* de Gui d'Arezzo indiquent d'abord, selon lui, le sens intime du mot :

> Solis litteris notare optimum probavimus;
> Causa vero breviandi neumæ solent fieri.

On voit, dit-il, qu'au commencement du XI^e^ siècle, époque où vivait Gui d'Arezzo, on avait coutume d'employer la notation par neumes, parce qu'elle était *abréviative*.

En second lieu, le texte suivant montre que les *points* étaient les éléments constitutifs de ce système : « Quid est Neoma? neoma sunt puncti. Quanti puncti faciunt unam neonam? Duo, vel tres, vel quinque, etc. » [1]. Le *point* était donc l'expression calligraphique du

1. Manuscrit du XI^e^ siècle, archives du Mont-Cassin, n° 439, cité par Danjou, *Revue*, année 1847, p. 261 (note de N.).

son; de là, sans doute, est venu le mot *contrepoint* qui s'est maintenu dans le vocabulaire musical.

Cette analyse intrinsèque une fois faite, voici comment s'éclaire, selon Nisard, la question d'origine. Deux faits très importants, pris dans l'histoire générale de l'écriture, peuvent être considérés comme établis : c'est d'abord qu'on appelait *nota* toute manière d'abréger l'écriture ordinaire; c'est ensuite que les points servaient de base à la tachygraphie primitive et usuelle, destinée à reproduire le langage articulé. Ces deux faits sont indiqués dans le texte suivant du poète Prudence (IV^e^ siècle, *éloge de saint Cassien*) :

> Præfuerat studiis puerilibus, et grege multo
> Septus, magister litterarum sederat
> Verba *notis brevibus* comprendere multa peritus
> Raptimque *punctis* dicta *præpetibus* sequi.

Si la tachygraphie du langage usuel avait le même nom (*nota*), et surtout les mêmes éléments (*puncti*) que celle du langage musical, il est naturel de rattacher la seconde à la première et de les considérer toutes deux comme ayant une même origine. Or, l'histoire nous apprend que cette origine est romaine :

« S'il est démontré, en paléographie, que la première pensée des notes abréviatives d'écriture est due à Xénophon, disciple de Socrate, il n'en est pas moins certain qu'Ennius, et surtout Tiro en ont fait surgir un art vraiment romain[1]. Au commencement du III^e^ siècle, la méthode des *notes* possédait cinq mille signes d'un usage très répandu dans l'Occident. On enseignait ce genre de calligraphie cursive dans les écoles publiques, et les évêques, disent les Bénédictins, avaient à leur service des écrivains habiles en tachygraphie. Sur quoi se fonderait-on, pour exclure du système général de cette tachygraphie l'écriture abrégée de l'ancienne musique de l'Europe ? Pourquoi recourir aux alphabets runique et égyptien, tandis que Rome nous

1. Complétons cette phrase de Nisard par quelques renseignements.

Un manuscrit de Cassel, publié pour la première fois en 1603 par Gruter, dans son *Thesaurus inscriptionum*, contient, sous le nom de *notæ Tyronis et Senecæ* une riche collection d'abréviations graphiques, datant de diverses époques et divisées en six *Commentarii*. Dans sa *Palæographia critica* (Mannheim, 1817), Kopp en a tiré un *Lexicon tironianum*. Les principales indications bibliographiques sur ce sujet sont données par W. S. Teuffel dans son *Histoire de la littérature romaine* (t. I, p. 335 de la traduction française par Th. H. Martin, Paris, Vieweg, 1879).

offre un monument littéraire qui lui appartient, et dans lequel on trouve deux mots essentiels à la sémiologie musicale : celui de *note* et celui de *point ?* Pourquoi invoquer enfin des origines qui n'expliquent rien, qui ne mènent à rien, que rien ne justifie, lorsqu'on a, dans l'histoire, un fait qui explique tout, les expressions comme les choses, la technologie comme la nature intime de l'art?

« Il serait injuste de m'objecter le silence gardé sur ce point, par les érudits; de ce que les paléographes dom Mabillon, dom Tassin, dom Toustain, dom Carpentier, Kopp et Natalis de Wailly n'ont pas soupçonné d'analogie entre l'écriture des neumes et la tachygraphie des Anciens, que peut-on légitimement en conclure contre *ma découverte*, sinon que ces savants hommes avaient parfaitement raison, quand ils ont déclaré d'une manière positive que leurs immenses travaux, sur cette partie de la science, en révélaient à peine les premiers rudiments?

« Je passe aux conséquences de *ma découverte*, etc. ».

Telle est la doctrine de Nisard. Il croit que les neumes sont bien antérieurs aux barbares, et que saint Grégoire ne les eût pas employés s'ils n'avaient pas constitué une notation populaire, connue depuis longtemps. Leur origine, il croit la trouver dans l'antiquité latine. Il voit en eux un système de tachygraphie qu'on peut rattacher aux *notes abréviatives* auxquelles le nom de l'affranchi Tiron est resté attaché.

§ 3. Examen critique.

Deux erreurs fondamentales doivent être signalées dans la théorie de Nisard. La première consiste à s'appuyer sur un texte *du* XI^e^ *siècle* pour affirmer que, *primitivement*, les neumes étaient un système d'abréviation.

Au XI^e^ siècle, l'écriture musicale était en possession de ses ressources essentielles; la portée actuelle était à peu près constituée; seulement l'emploi des guidons, des clefs (quelquefois deux ou trois par portée), des lignes rouges, jaunes, vertes, noires, etc..... exigeait un certain travail graphique. Pour simplifier, on se bornait, assez souvent, à dessiner au-dessus du texte les traits caractéristiques de la mélodie, en substituant l'emploi des neumes à celui des autres signes.

Les neumes étaient bien alors une abréviation, comme le dit Gui d'Arezzo; mais on le voit, ce caractère ne peut leur être accordé que *si on les compare à l'écriture moderne*. En attribuant une valeur générale au témoignage d'un écrivain qui jugeait les choses anciennes en les comparant aux choses modernes, Nisard faisait une confusion analogue à celle où M. de Coussemaker devait tomber un peu plus tard.

Quant au texte tiré d'un manuscrit du XIe siècle (archives du Mont-Cassin) dans lequel on lit : « quid est neoma? neoma sunt *puncti*, etc... » et sur lequel Nisard s'appuie pour affirmer que « le *point* était l'expression calligraphique de chaque son », il a la valeur d'un témoignage local qu'il faut bien se garder de généraliser. La distribution géographique des divers systèmes de notation, issus du type primitif, est aujourd'hui connue, grâce aux manuscrits. Les musicographes anciens ne parlent, naturellement, que de la notation usitée autour d'eux, et non de l'élément premier d'où tout est sorti. Aurélien de Réomé, vivant dans un monastère dépendant de l'évêché de Langres, ne parlera que d'accents; Élias Salomon, qui était d'Aquitaine, ne parlera que de points [1]; un écrivain de Chartres ou d'Angers aurait parlé à la fois d'accents et de points, les manuscrits de ces deux villes représentant une phase de transition entre les deux systèmes précédents, etc. Donc, prendre le type de notation (et surtout un type *dérivé*) usité dans une province et le considérer comme le générateur de tous les autres, c'est faire un véritable sophisme.

On peut remarquer enfin que dans les vers de Prudence (IVe siècle) :

> Verba *notis brevibus* comprendere multa peritus
> Raptimque *punctis dicta præpetibus* sequi,

où Nisard a cru voir l'indication d'un système de tachygraphie appliqué à la musique, il n'y a pas un seul mot indiquant que le poète ait voulu parler de l'art musical. C'est jouer sur les termes que d'attribuer à ces expressions un sens trop précis. Virgile aussi emploie le mot *notæ* en parlant des oracles que rendait et écrivait la prêtresse d'Apollon :

> .... rupe sub ima
> fata canit, foliisque *notas* et nomina mandat [2].

1. Gerbert, *Script.*, III, p. 44. — Cf. *Paléographie mus.*, I, 138 et la note.
2. *Énéide*, III, 443.

En conclura-t-on que les neumes ont eu pour berceau l'antre de la Sybille?

A la fin de ses *Études*, Nisard disait en parlant du système que je viens de résumer et d'examiner : « Cet ensemble de faits est ma propriété; l'expérience apprendra que j'ai de puissantes raisons pour insister de lá sorte. C'est l'œuf que Colomb fit tenir immobile sur l'une de ses extrémités en présence d'ennemis jaloux; mais encore fallait-il le faire tenir! » Bien que péchant par la base, ces idées eurent d'abord les encouragements officiels et l'approbation de l'Institut qui, en 1851, « couronna par une médaille d'or un « *Graduel monumental* » [1], présenté par Nisard. Dans son rapport (séance publique du 22 août 1851 de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), M. Ch. Lenormant, parlant au nom de la Commission des antiquités de la France, s'exprimait ainsi : « Les neumes ne semblent pas être autre chose que les notes tironiennes appliquées à la musique ». Il est vrai qu'en donnant son approbation à la théorie de Nisard, M. Lenormant disait à son auditoire : « Je proclame mon incompétence, et, permettez-moi de le dire, je prévois la vôtre ».

§ 4. Commencement des difficultés.

Nisard avait assigné aux neumes une origine précise; mais il n'en avait pas encore fait l'explication. Il était dans la situation d'un épigraphiste qui aurait cru reconnaître la langue dans laquelle une inscription est rédigée, mais qui n'aurait pas encore épelé cette inscription. Il annonçait un Mémoire qui lèverait tous les voiles; mais il demandait un délai; il se bornait à affirmer, pour l'instant, que les neumes étaient parfaitement clairs.

« Plusieurs savants, disait-il dans ses *Études*, dont les bienveillantes félicitations m'honorent et m'encouragent, voudraient que je fisse connaître immédiatement ma découverte *intime* et *pratique* des neumes. C'est trop exiger. Ma mission, en ce moment, est de déblayer le terrain de la science de toutes les erreurs qui entravent la marche

1. C'est Nisard qui parle ainsi. En réalité, l'Institut l'admettait à *partager une troisième médaille*, et ce graduel « Monumental » ne contenait que l'analyse *d'une seule* mélodie (*Introït : ad te levavi*).

des archéologues, et de poser les principes véritables qui doiven. désormais diriger l'érudition... »

Nisard était donc engagé pour l'avenir. L'Europe savante attendait avec impatience ces explications « intimes » et « définitives », ce « Mémoire » annoncé par une voix retentissante comme celles des grosses eaux... Or, le temps passait; le « Mémoire » ne paraissait pas. On commençait à se méfier. On se demandait si dans cette théorie emphatiquement exaltée par l'auteur lui-même, il y avait autre chose qu'un trait d'imagination, une hypothèse brillamment conçue mais se réduisant, en somme, à quelques douteuses analogies de mots, et incapable d'aboutir à une démonstration. Un littérateur délicat qui a su parler de l'art musical avec charme, et de son histoire avec prudence, Vitet, écrivait dans le *Journal des Savants*[1] : « M. Nisard nous semble un peu trop disposé à couver son invention. » Un autre membre de l'Institut, M. Vincent[2], accentuait cette mise en demeure, mais sans cacher son scepticisme : « Je suis bien loin de penser que M. Nisard ait voulu jouer au mystère, et je souhaiterais en être réduit à croire qu'il *couve son invention*...; mais je crois tout simplement, je suis convaincu que le savant archéologue s'était fait illusion à lui-même ».

§ 5. Comment Nisard essaie de se tirer d'embarras.

La fortune aide souvent les audacieux; quelquefois elle les laisse en panne, regrettant leur audace ou travaillés de sourdes colères. Nisard dut éprouver un peu d'angoisse quand il s'aperçut qu'il s'était trop avancé et qu'il allait se trouver dans l'impossibilité de faire honneur à sa signature. Les moyens qu'il a employés pour essayer de se tirer d'embarras ou pour reculer le désastre final sont curieux et achèveront le portrait que j'ai esquissé. On peut en distinguer deux principaux :

1° Le premier est peu délicat; c'est celui qui consiste, pour prévenir une banqueroute, à puiser dans la poche du voisin. Lorsque M. de Coussemaker, en 1852, eut trouvé le principe, adopté aujourd'hui par tout le monde, de la notation neumatique — à savoir

1. Articles de nov. 1851, janv. et févr. 1852.
2. *Correspondant* du 25 juillet 1853.

l'accent grammatical — Nisard voulut donner le change à l'opinion, et se substituer à ce nouvel Œdipe qui venait d'expliquer l'énigme; sans hésiter, avec un aplomb imperturbable, avec une insistance qui ferait croire à quelque énorme et dernière illusion de l'orgueil, il affirma qu'il était le véritable auteur de la découverte, et que c'était lui, Nisard, qui, le premier, avait signalé le rapport des neumes avec l'accent. Voici ce qu'il a osé écrire dans les notes dont il a accompagné l'*Histoire de l'École de chant de Saint-Gall, du huitième au douzième siècle*, traduite de l'allemand par Briffod : « Cette origine de la notation (l'accent) est évidente; c'est elle que, le premier en Europe et dans les temps modernes, j'ai révélée à la science en 1849. Par une heureuse coïncidence, M. de Coussemaker la confirmait dans son *Histoire de l'Harmonie au Moyen âge*. » Or, comme je le montrerai dans le chapitre suivant, rien ne justifie et tout contredit une pareille affirmation, qui est une imposture. Peut-être n'y a-t-il qu'un mensonge à moitié inconscient dans ce langage de Matamore ; on sait que Tartarin finissait par croire à ses propres contes.

2° Pour essayer de ressaisir la proie qui lui échappait, pour bien affirmer ses titres et préparer les arrêts de la postérité, Nisard eut l'idée d'écrire sa biographie, en la signant de son second pseudonyme, Th. Normand.

Cette *Monographie littéraire et musicale de Th. Nisard* a été publiée le 1er novembre 1864 à Paris, chez Repos, et forme un volume grand in-8° de 40 pages compactes à deux colonnes. De ce panégyrique très inexact, plein d'exagérations, de réticences calculées et de ruses[1], je citerai seulement le passage capital :

« Nisard commença, dans la solitude des bois et des champs, un énorme travail in-folio intitulé : *Essai sur les anciennes notations musicales en neumes*. Ce travail n'a jamais vu le jour et ne le verra probablement jamais; l'auteur y insérait toutes ses observations pratiques sur les neumes, avec des centaines d'exemples interprétés par la tradition elle-même à l'appui de la doctrine de déchiffrement neumatique que l'écolâtre de la vieille Cathédrale lui avait révélé.

« Adrien de la Fage a vu ce recueil Bénédictin, ce gigantesque

1. J'ai sous les yeux un certain nombre de lettres de Nisard recueillies après sa mort, amusantes comme tout ce qui vient de ce visionnaire. Je renonce à en user ici pour compléter sa « biographie »; ce serait trop cruel.

prodrome de l'art où la critique et l'érudition la plus vaste en histoire, en archéologie, en paléographie, en liturgie, en linguistique, offrent à chaque page des trésors inépuisables. De la Fage fit des offres pour conquérir ce répertoire, et beaucoup d'autres agirent de même; mais Nisard en a fait l'objet d'un codicille de son testament : l'*Essai sur les anciennes notations musicales en neumes* sera, à sa mort, déposé sous *plis cachetés* à la Bibliothèque de l'Institut impérial de France, et livré seulement aux érudits cinquante ans plus tard. »

Un homme qui parle ainsi de lui-même est odieux.

Dans cette monographie, Th. Normand affirme que Nisard « a créé la science des neumes » (p. 28), qu'en poursuivant la restauration du chant grégorien, il a terminé des travaux « qui feront un jour sa gloire » (p. 29); mais, comme on vient de le voir, ces travaux ne seront publiés *qu'après sa mort!*

DÉNOUEMENT.

Nisard meurt en 1887.

En 1890, un de ses amis, M. Aloys Kunc, publie de lui un ouvrage posthume (*L'Archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, chez Lethielleux), qu'il fait précéder des lignes suivantes : « M. Th. N. (Théodule Normand) attachait la plus grande importance au volume que nous publions aujourd'hui. Notre bien cher et vénérable ami le regardait comme son *testament artistique et musical.* »

Enfin, nous y voilà! « l'*œuvre* de prédilection » de Nisard voit enfin le jour! Tous les secrets, sans doute, vont être divulgués. On nous fait grâce des « cinquante » ans. C'est le « testament »! on n'aura pas sans doute oublié le codicille...

Hélas! cette publication posthume est une amère plaisanterie. On y reconnaît bien vite de vieilles choses, maintes fois reproduites : la préface du manuscrit de Montpellier, les *Études* de 1849 et 1850, etc., c'est une *fatrasie*[1]. Voici en outre la thèse qui s'y trouve défendue, et qui représente le dénouement de notre comédie.

1. Sur 425 pages, il y en a 279 qui ne sont qu'une citation ou réimpression. — Non seulement l'auteur examine comme encore pendants des procès déjà jugés, mais son érudition est bien en retard. Par exemple, il cite (p. 366, à la note), le *liber de casibus monasterii S. Galli* d'Ekkeard le Jeune, d'après Goldatz (édition de 1606). Il eût été plus rationnel de citer d'après les *Monumenta* de Pertz où on lit qu'Ekkeard, né vers 980, est mort le 21 octobre 1036, et non en 996, comme le dit Nisard.

On peut la résumer en deux mots : Nisard. se sentant perdu, a voulu perdre tout le monde avec lui. Au lieu d'apporter la solution qu'il a tant de fois promise, il affirme... *que le problème est insoluble et que nul ne le résoudra jamais.*

Il commence par expliquer son assurance d'antan : « Notre loyauté écrit-il, avait cru que le Tonarius digrapte de Montpellier serait pour nous une pierre de Rosette et qu'en obtenant l'insigne faveur de le transcrire, nous pourrions coordonner sûrement les immenses matériaux que nous avions recueillis en vue du déchiffrement définitif des neumes. Notre attente a été déçue. » — Remarquons en passant que les dernières *Études* résumées plus haut ont paru dans la *Revue archéologique* en septembre 1850, que Nisard n'a été envoyé par le Ministre à Montpellier qu'au mois d'octobre de la même année, et que par conséquent, lorsqu'il se faisait fort de débrouiller le problème de la notation neumatique, il ne pouvait fonder aucune espérance sur un monument qu'il n'avait pas encore examiné.

Après cet aveu, il s'efforce de discréditer et de perdre ceux qu'il a vainement essayé de dominer. Dans un chapitre où chaque mot est un trait de vengeance et d'ironie (il est intitulé : *Échantillon de « vraie mélodie grégorienne » d'après l'archéologie musicale contemporaine*), il reproduit, en suivant l'ordre chronologique, six versions qu'on a données d'un chant grégorien, le graduel de la fête de l'Épiphanie *Omnes de Saba venient.* La première version est due à la Commission rémo-cambraisienne (1851); la seconde au P. Lambillotte (1857); la troisième à Fétis (t. IV de l'*Histoire générale de la Musique*, 1874); la quatrième à M. Hermesdorff (1876); la cinquième à l'abbé Raillard (1880); la sixième à Dom Pothier (1883).

Après avoir cité ces six restaurations musicales, il constate qu'elles ne concordent ni par le nombre des notes composant le tissu mélodique, ni par toutes les intonations, ni surtout par le rythme : et il en conclut que les archéologues ressemblent aux aruspices romains qui, loin du public, ne pouvaient se regarder sans rire.

Ce n'est pas tout : il va jusqu'à conclure—et c'est là exactement son dernier mot — que la science doit *renoncer* désormais à poursuivre une insaisissable chimère. Il reprend et adopte l'opinion formulée en 1853 par M. Vincent, à savoir que la lecture des neumes primitifs est un problème insoluble, un de ces problèmes qu'en langage algébrique

on nomme « indéterminés par la raison que le nombre des inconnues y est supérieur à celui des données », et il interdit aux archéologues de s'occuper plus longtemps d'une question « dont il faut délivrer l'Église, les érudits, les musiciens et les fidèles », toute restauration du plain-chant étant « une chose mauvaise en tant qu'entreprise pratique et usuelle ».

La logique du dépit et de l'envie n'est jamais bien solide. Est-il besoin de le dire? l'argument tiré des six versions contradictoires ne vaut rien du tout. Au moment où les victimes immolées par Nisard à son amour-propre avaient essayé de rétablir le chant grégorien dans sa pureté, l'archéologie musicale était encore dans la période des tâtonnements; la « saine critique » dont M. Vitet croyait trouver un exemplaire dans les articles du faux Champollion musical, n'existait pas encore : il faut réserver ce mot de « saine critique » pour l'étude complète et comparative des sources. Quelle est d'ailleurs la science où tout le monde est d'accord? Les philologues ne reproduisent pas toujours la même version quand ils éditent telle phrase de Cicéron ou tels vers de Lucrèce : en conclura-t-on que la critique des textes n'est qu'une tromperie et qu'il faut renoncer à étudier la littérature antique? Enfin, par quelle aberration de l'orgueil, un homme a-t-il pu dire : « Là où j'ai échoué, nul ne réussira après moi! »

Telle fut la banqueroute de *l'ancien abbé* Torf, *dit* Th. Normand, *dit* Nisard. Le titre de « Champollion des neumes » fut pour lui comme l'habit ecclésiastique : il le porta quelque temps, — sans vocation.

CHAPITRE III

ED. DE COUSSEMAKER ET L'ACCENT GRAMMATICAL

Nisard avait pressenti le rapport des neumes avec certains phénomènes de l'écriture; il avait dit aussi — indications lumineuses, vraies découvertes faisant honneur à son intelligence — que la *virga* n'a aucune valeur de *durée*, et que le point représente une note inférieure à la *virga*. La théorie fit un pas décisif, avec M. de Coussemaker qui, par sa clairvoyance comme par son caractère, mérite une place d'honneur dans l'histoire de la critique musicale au XIX^e^ siècle. Fils d'un juge de paix de Bailleul (département du Nord), petit-fils d'un président du tribunal de district établi dans cette ville, descendant d'une ancienne et noble famille qui avait fourni au magistrat de Bailleul une longue série d'avoués, d'échevins, de conseillers-pensionnaires, M. de Coussemaker, membre correspondant de l'Institut, a exercé des fonctions judiciaires pendant toute sa vie, en restant fidèle à son pays d'origine, la Flandre française, à laquelle il a consacré des travaux analogues à ceux de M. Hersart de la Villemarqué sur la langue et la poésie bretonnes. Pellegrini, Jérôme Payer, Reicha, Lefebvre furent d'abord ses maîtres de chant, d'harmonie et de contrepoint; armé d'une instruction musicale solide et complète, esprit grave, toujours courtois dans la discussion, apportant dans ses œuvres de publiciste quelque chose de la conscience du magistrat, il a écrit sur l'art musical au Moyen âge des livres très documentés, imprimés luxueusement, tirés à peu d'exemplaires, aujourd'hui introuvables ou fort chers[1]. Cette littérature musicale est un peu lourde et grise, trop dépourvue... d'accent, mais intéressante par la curiosité d'esprit dont elle témoigne, toujours consciencieuse et loyale. Il semble que ce soit dans l'enceinte

1. Pour des renseignements plus détaillés, voir la brochure de A. Deplanque (*Étude sur les travaux d'histoire et d'archéologie de M. de Coussemaker*. Lille in-8°, 1870) qui est le développement d'un article du *Correspondant* (25 juin 1859).

même du prétoire que M. de Coussemaker ait écrit sur la musique. En le lisant, on se sent dans une atmosphère de justice, de modération et d'intégrité.

On peut lui reprocher d'avoir partagé sur quelques points les illusions de ses prédécesseurs ; lui aussi a cru pouvoir restaurer l'œuvre grégorienne, et a annoncé un « ouvrage spécial[1] » — qui n'a jamais paru. On peut trouver que sa critique n'a pas été toujours assez nette, assez exacte[2] et assez en accord avec ses propres principes; mais on ne saurait assez le louer d'avoir, le premier, posé le principe qui éclaire toute la question des neumes et rattache étroitement la musique à la philologie. Ce principe est l'accent grammatical; il a été indiqué dans *L'Harmonie au Moyen âge* (Paris, Didron, 1852).

§ 1. C'est le français de Coussemaker et non le belge Nisard, qui, le premier, a trouvé l'origine paléographique des neumes.

Comme la plupart des inventeurs dont les travaux marquent une date dans l'histoire et modifient tout un ordre d'études, M. de Coussemaker s'est vu contester l'honneur de sa découverte. Nous avons déjà vu une énergique déclaration de Nisard dans une des notes de l'*Histoire de l'École de chant de Saint-Gall.* Dans la *Revue Archéologique* de

1. V. l'*Harmonie au Moyen âge*, ch. IV, p. 167.

2. Les ouvrages de M. de Coussemaker sont très souvent des miscellanées où l'auteur réunit, à propos d'un point spécial, tout ce qu'il sait sur la science générale. Quelques-uns d'entre eux ont singulièrement vieilli. Ainsi, dans son *Mémoire sur Hucbald* (1841), l'auteur a négligé l'essentiel, c'est-à-dire l'examen comparatif des nombreux manuscrits; il s'est borné à reproduire Gerbert, en prenant son témoignage pour parole d'Évangile. Quelle distance entre ce *Mémoire* et le travail de Müller : *Hucbalds echte und unechte Schriften!* (Leipzig, gr. in-4°, 1884). Müller a fait une étude passionnée des sources manuscrites; sa conclusion est que le traité intitulé : *Musica enchiriadis*, si important pour l'histoire de la notation et surtout de l'harmonie, et qui constituait jusqu'ici le principal titre d'Hucbald, n'est pas de lui. Pour lui en attribuer la paternité, on ne pourrait s'appuyer que sur deux manuscrits qui sont un remaniement et non une copie du traité primitif. On ne trouve d'ailleurs rien, dans les textes littéraires, qui suffise à justifier l'opinion propagée par Gerbert. En revanche, Hucbald reste l'auteur authentique de l' « *Harmonica institutio* », œuvre sans importance.

Établi en maître sur le terrain solide des manuscrits, Müller n'est jamais tendre pour l'archéologue flamand; il va jusqu'à insinuer (p. 54) que de Coussemaker a pris une grande partie de sa science musicale dans les manuscrits encore inédits et alors en sa possession, d'Adrien De la Fage, l'auteur des *Essais de diphthérographie musicale* (Paris, 1862).

1852 (p. 380 et 381), il écrivit un article bibliographique où on lit : « Il y a cinq ou six ans que cette théorie (les neumes rattachés aux *notes tironiennes*) a été publiée. Depuis lors, on le conçoit, l'étude et l'observation ont dû agrandir mes premiers résultats ; et c'est ce qui est arrivé, notamment pour l'origine des neumes. Tout en restant persuadé que l'écriture neumatique est une sémiologie cursive, comme le dit Gui d'Arezzo, en termes formels ; tout en maintenant que le point est un des éléments fondamentaux de cette écriture, j'ai reconnu depuis (*avant l'apparition cependant du livre de M. de Coussemaker*) que les accents remplissaient un rôle essentiel dans la formation de la sémiologie des neumes. » Dans ses *Études sur la Restauration du Chant grégorien* (p. 358), en 1856, le même Nisard invoqua à l'appui de son dire le témoignage d'un membre de l'Institut : « Dans le numéro de décembre 1853 du *Journal des Savants*, M. Vitet reconnaît que si l'auteur de l'Histoire de l'harmonie au Moyen âge a trouvé, dans les accents grammaticaux, la véritable origine des neumes, j'avais le bonheur d'arriver à la même découverte en même temps que M. de Coussemaker. » Enfin, dans les notes dont il a accompagné l'*Histoire de l'école de chant de Saint-Gall*, par Dom Schubiger, Nisard n'a pas craint de dire : « Cette origine de la notation (l'accent) est évidente : c'est elle que, *le premier en Europe et dans les temps modernes, j'ai révélée à la Science en 1849*. Par une heureuse coïncidence, M. de Coussemaker la *confirmait* dans son Histoire de l'harmonie au Moyen âge » (p. 7 du tiré à part ; p. 53 de la Revue).

Le public est tellement disposé à croire sur parole les gens qui crient très fort avec un grand air de conviction, qu'il a fallu répondre à cette prétention, et que l'audace de M. Nisard a eu les honneurs de la discussion. Dans une note insérée au premier volume de leur *Paléographie musicale*[1], les Bénédictins de Solesmes, faisant justice de la dernière affirmation que je viens de reproduire, ont dit qu'ils avaient lu et relu les remarquables articles publiés en 1849 par M. Nisard, et que le mot *accent* n'y était même pas prononcé : « cuique suum » ajoutaient-ils dans une conclusion qui était un arrêt. Malgré l'autorité accablante de cette note, le directeur de la *Musica sacra* de Toulouse, M. Aloys Kunc, a fait entendre une protestation (n° de mars 1890).

1. V. p. 102.

Il a défendu Nisard et demandé une rectification au rédacteur de la *Paléographie*. Par un scrupule qui fait honneur à leur loyauté et à leur conscience de savants, les Bénédictins ont commencé une enquête en s'adressant au Comité d'études que M. de Coussemaker avait fondé dans son pays et auquel il avait peut-être laissé, avant de mourir, des papiers intéressants. Cette démarche est mentionnée dans le *Bulletin du Comité flamand de France* (compte rendu de la séance du 21 octobre 1891, Bailleul, Ficheroulle-Beheydt 1891). Dans les quelques lignes qui lui sont consacrées, on voit d'abord que le Comité flamand n'a pas bien compris la vraie nature et l'importance de la question qui lui était soumise[1]; on regrette ensuite de constater que l'ancien collaborateur de M. de Coussemaker, M. l'abbé Carnel, a refusé de se prononcer, « tout en promettant de faire des recherches sur ce point spécial ». Depuis 1891, le Comité Flamand ou l'abbé Carnel n'ont pas soufflé mot d'un sujet qui paraît les laisser assez indifférents.

Heureusement, il n'est point nécessaire d'avoir recours à des pièces inédites pour trancher une question qui n'aurait jamais dû être posée et avec laquelle il faut en finir. Les documents imprimés ou publics sont très suffisants. Je vais les passer en revue, sans d'autre souci que celui de fixer, preuves en mains, un point d'histoire contemporaine.

Dans le numéro de la *Musica sacra* de Toulouse, où il a répondu à la note de la *Paléographie* citée plus haut, M. Aloïs Kunc a invoqué plusieurs témoignages pour « défendre » la mémoire de Nisard :

1° C'est d'abord, le témoignage de Nisard lui-même. Voici ses propres paroles : « ... ne semble-t-il pas à tout esprit non prévenu que lorsqu'un musicologue de la notoriété et de la valeur du transcripteur officiel de l'Antiphonaire de Montpellier affirme un fait musical, il doit être cru sur parole? » — On peut répondre à ce raisonnement, qui a tout l'air d'un cercle vicieux, que la critique a précisément pour rôle de vérifier avec le plus grand soin les affirmations de tous ceux qui touchent aux choses de l'art ou de l'histoire; que, sous peine d'abdi-

1. Voici comment la question a été formulée par un membre du comité (p. 8 du *Bulletin*, cité plus haut) : « M. de Coussemaker a-t-il, le premier, découvert le moyen de lire les manuscrits de musique religieuse antérieurs à Gui d'Arezzo, dans lesquels *des accents et des* LETTRES *formant des combinaisons appelées neumes*, tenaient lieu de notes et de portée ? »

quer, elle doit s'appliquer indistinctement à tous ceux qui écrivent, et que si elle cessait de passer au crible les idées qui sont jetées dans la circulation, le monde serait bientôt la proie des charlatans. J'ajoute que s'il y a un domaine où la méfiance soit mère de la sûreté, c'est celui de l'archéologie musicale. Ai-je besoin de rappeler les mystifications auxquelles se sont livrés des hommes qui passaient pour très sérieux? Nisard lui-même, combien de fois a-t-il pris pour des réalités de pures illusions? Ne disait-il pas en 1849 et en 1850 que « tout est simple et facile dans l'explication des neumes », et, en 1890, ne publiait-on pas un livre posthume de lui, où il est dit que le problème de l'explication des neumes est un problème insoluble? Dans son *Archéologie musicale* (p. 73, note 3), n'a-t-il pas accusé Fétis de « mensonge », alors que dans la page de l'*Histoire générale de la Musique*, à laquelle il renvoie, il n'y a pas un seul mot, pouvant justifier une aussi grave accusation, et expliquer même comment elle a pu se produire ?

Sans insister, nous nous contenterons de sourire du premier argument invoqué par l'ancien directeur de la *Musica sacra*, et nous lui opposerons une fin de non-recevoir.

2° Il n'est pas nécessaire de s'arrêter plus longtemps au témoignage suivant de M. Vincent : « M. Nisard a poussé aussi loin que possible l'intelligence des neumes. » On sait que sur ce point spécial, M. Vincent était un sceptique regardant le problème comme insoluble. M. Vincent, il est vrai, a décerné d'assez grands éloges à Nisard; mais — tout en le raillant maintes fois sur ses illusions et sur son lyrisme — il ne lui a jamais fait honneur de la découverte concernant l'origine des neumes; tout au contraire, il en a fait honneur à M. de Coussemaker, comme le prouve le passage suivant, tiré du *Correspondant* de 1853 (p. 417) :

« M. de Coussemaker nous paraît donc avoir parfaitement caractérisé cette notation lorsqu'il dit : « Les neumes, suivant nous, ont leur origine dans les accents »; et plus loin (p. 159) : « Les fonctions que les accents remplissent, la place qu'ils occupent, le but qu'ils poursuivent, tout démontre d'une manière irrésistible qu'ils sont l'origine des neumes, avec lesquels ils ont une analogie parfaite sous tous les rapports. »

3° Le troisième témoignage cité par M. Aloys Kunc est celui de

M. Vitet. Il est plus important et on peut même dire que c'est sur lui seul que porte le débat. Nisard s'en était déjà servi, nous l'avons vu, comme d'une sorte de bouclier destiné à le rendre invulnérable.

Alors même que M. Vitet aurait fait exactement la déclaration que lui attribue Nisard, on peut affirmer que cette déclaration, malgré l'autorité attachée au nom de l'illustre académicien, ne prévaudrait pas contre les faits que nous allons exposer, et serait, au contraire, infirmée par eux. Mais, en réalité, Nisard a fait parler le rédacteur du *Journal des Savants*, comme il avait intérêt à le faire parler; en outre, il a singulièrement exagéré la portée de sa déclaration. Voici d'abord, dans le *Journal des Savants* de décembre 1853 (p. 728), les quelques lignes qui précèdent la partie de l'article consacré à Nisard, et que ce dernier a eu soin de laisser dans l'ombre :

« Les neumes simples sont de purs accents; les neumes composés, les groupes neumatiques, sont des combinaisons d'accents.

« Cette théorie est ingénieuse, très probablement vraie, et M. de Coussemaker, qui la soutient avec conviction, en revendique non moins vivement l'honneur; il est, en effet, le premier qu'il l'ait *publiquement* exposée, développée, expliquée dans tous ses détails. »

Voilà qui est net et précis. Mais ne dénaturons en rien la pensée du texte que nous analysons. Toute la controverse porte sur le mot *publiquement* que j'ai souligné. M. Vitet semble dire que si M. de Coussemaker est le premier qui ait porté à la connaissance du public la véritable origine des neumes, d'autres ont pu faire cette découverte avant lui dans le silence du cabinet. Il ajoute, en effet, immédiatement après les paroles que je viens de citer :

« Quant à l'idée elle-même, l'idée de faire dériver les neumes des accents, on se souvient peut-être qu'en parlant des travaux de M. Th. Nisard, nous l'avons indiquée comme l'hypothèse à laquelle cet érudit paraissait s'attacher définitivement pour expliquer l'origine et la filiation des signes neumatiques[1]; c'était peu de temps avant que l'ouvrage de M. Coussemaker eût été mis au jour, et lorsque déjà sans doute il était imprimé. »

Dans ce qui suit, M. Vitet ajoute qu'il peut très bien arriver que deux savants, sans avoir de communication l'un avec l'autre, fassent

1. V. *Journal des Savants*, cahier de février 1852, p. 118.

en même temps la même découverte. Nous trouvons-nous en présence d'un tel cas? Telle est la question que nous allons examiner.

Reportons-nous d'abord à l'article de février 1852, auquel renvoie M. Vitet. Voici ce qu'on lit à la note de la page 118 :

« Depuis que cet article est imprimé, M. Nisard nous a fait part de quelques nouveaux aperçus par lesquels il complète sa théorie sur les éléments fondamentaux de la notation neumatique. Ces éléments, selon lui, sont non seulement le point, mais l'accent grave et l'accent aigu. »

Sans nous livrer à aucun commentaire sur la forme et la place données à ce témoignage, bornons-nous à constater le fait qu'il mentionne. C'est lorsque l'article du *Journal des Savants* de février 1852 *était déjà imprimé* que M. Nisard a parlé à M. Vitet des modifications qu'il avait introduites dans sa théorie des notes tironiennes. Admettons, pour être généreux, que cette communication verbale ait été faite dans les derniers jours de l'année 1851 et essayons de fixer qu'elle était exactement, à cette date, la situation de M. de Coussemaker. Tout en acceptant la question telle qu'elle a été envisagée par M. Kunc, c'est-à-dire comme indépendante des ouvrages imprimés, nous commencerons par donner un tableau comparatif de ce que les deux archéologues ont fait pendant l'année 1851 ; nous tirerons ensuite la conclusion.

L'*Histoire de l'Harmonie au Moyen âge* porte la date de 1852. La *Bibliographie de la France ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie*, etc..., la mentionne dans son numéro du 7 février 1852 (824). Comme ce journal ne donne que la date approximative à laquelle a eu lieu le dépôt légal des livres imprimés, j'ai fait quelques recherches au Ministère de l'Intérieur, où j'ai pu voir que l'ouvrage en question avait été déposé le 28 janvier (*Registre du dépôt légal*, 1851 à 1852, *aux Archives*, *F*[18] 18, *III*, *année* 1852, *Paris*). Mais, en réalité, cette indication a besoin d'être modifiée. Dans le numéro de novembre-décembre des *Annales Archéologiques* de Didron, on lit, p. 374, ce qui suit :

« Histoire de l'Harmonie au Moyen age. — Enfin M. de Coussemaker vient de publier le beau et savant ouvrage que nous annoncions il y a quelque temps. »

Ces quelques lignes nous invitent à remonter encore un peu plus haut. Dans les mêmes *Annales Archéologiques*, numéro de juillet et août 1851, on trouve un article de M. de Coussemaker sur le Drame

liturgique, lequel article est accompagné, p. 211 et 212, de l'annonce suivante sous la signature de Didron aîné :

« Le travail de M. de Coussemaker sur le Drame liturgique, qui est extrait d'un grand ouvrage *qu'on achève d'imprimer* et qui a pour titre l'*Histoire de l'Harmonie au Moyen âge.* »

Donc, au mois de juillet 1851, pour ne pas dire plus, le livre dans lequel l'origine des neumes devait être exposée pour la première fois, était déjà à l'impression et presque achevé. Songeons maintenant que ce livre a 400 pages et 80 planches; que dans la deuxième partie se trouvent 6 Traités inédits de la diaphonie et du déchant au Moyen âge; que la troisième partie contient des fac-similés tirés en couleur de plus de 50 pièces d'harmonie allant du IX^e siècle au XIV^e inclusivement : on reconnaîtra sans peine qu'un tel monument ne s'improvise pas et suppose une longue préparation. Quelques-uns des matériaux contenus dans l'*Histoire de l'Harmonie* ont dû être recueillis par l'auteur dès qu'il a commencé à s'occuper d'archéologie; quant à l'origine des neumes, il est très probable qu'il l'aura trouvée avant 1850, pendant le voyage qu'il fit au Mont-Cassin.

Voyons maintenant ce qu'a fait M. Nisard pendant cette année 1851, qui a été si brillante pour la science musicale.

En février 1851, Nisard publie une *Étude sur la musique des odes d'Horace*, datée du 30 janvier 1851. — Il n'y est pas question de l'*accent*.

Le 21 février 1851, Nisard signe, pour le présenter à l'Institut, ce *Graduel*, qu'il a qualifié de MONUMENTAL, bien qu'il ne contînt que l'étude d'une seule mélodie, et dont il a célébré plus tard le triomphe, bien que l'Institut l'ait simplement admis à partager l'honneur d'une troisième médaille. — Dans son mémoire et son fascicule, il ne dit pas un mot de l'*accent*. (L'ouvrage inédit est à la bibliothèque de l'Institut.)

Le 22 août 1851, M. Lenormant lit, devant l'Institut, son rapport sur l'ouvrage précédent. — Dans les éloges et les encouragements qu'il adresse à l'auteur, il ne dit pas un mot de l'*accent*.

Le 25 septembre 1851, Nisard signe, à Montpellier, la copie de ce fameux manuscrit bilingue qui a été pendant quelque temps comme le Palladium de l'Archéologie. — Dans la Préface qu'il met en tête de sa copie, il ne dit pas un mot de l'*accent*. (Il n'est pas sans intérêt de remarquer ici que lorsqu'il a publié cette préface, le 5 octobre 1864,

dans la *Revue de Musique sacrée*, Nisard a *antidaté* son opuscule, et substitué à la date du 26 septembre[1] celle de « mars » 1851. On dirait que par ce recul, amené probablement par les annonces contenues dans les *Annales Archéologiques* de Didron, il a voulu écarter ce qui aurait pu gêner et contredire ses réclamations ultérieures.)

Enfin on peut citer, comme aussi significatif par son silence, l'article que M. Paulin Blanc, bibliothécaire de Montpellier, publia dans le *Messager du Midi*, le 29 mars 1851. Dans cet article dont je me suis fait envoyer une copie, M. Paulin Blanc annonce, comme devant rendre de *grands services* à la science musicale, la publication du livre de M. de Coussemaker; en même temps, il parle de l'ode d'Horace notée dans un des manuscrits de la Faculté de Médecine; il parle des « missions scientifiques » organisées par le gouvernement; en un mot, il montre qu'il connaît son Nisard et qu'il est en relations avec lui, ce qui paraîtra bien naturel, si l'on songe qu'à l'époque où cet article a été écrit, Nisard était précisément à Montpellier, chargé par le ministre, M. de Parieu, de transcrire l'Antiphonaire (ou ce qu'on regardait alors comme tel); or, M. Paulin Blanc ne souffle pas mot de l'*accent*.

Pour quiconque connaît les habitudes de Nisard, son empressement à emboucher la trompette toutes les fois qu'il avait une idée nouvelle, ce silence paraîtra décisif. Il est certain que si, pendant l'année 1851, Nisard avait pensé que les neumes pouvaient être rattachés aux accents grammaticaux, il n'eût pas manqué de le dire lui-même quelque part, ou de communiquer verbalement sa découverte, soit à M. Blanc, soit surtout à M. Lenormant. Mais, comme nous venons de le voir, ni dans les ouvrages qu'il a écrits en 1851, ni dans les articles ou discours de ceux qui ont parlé de lui cette année-là, il n'y a pas un seul mot permettant de croire que la doctrine exposée par lui en 1849 et 1850 avait reçu une modification quelconque. Si véritablement, comme nous devons le croire, Nisard a parlé de l'origine des neumes à M. Vitet alors qu'un article paru en février 1852 dans le *Journal des Savants* « était déjà imprimé », c'est-à-dire en janvier 1852 ou en décembre 1851, cette communication verbale s'est produite trop tard pour permettre à M. Nisard de dire qu'il a fait une découverte *en même temps* que M. de Coussemaker; car en décembre 1851, l'*Histoire*

1. Date que porte son manuscrit à la Bibliothèque nationale, n° 8881 du fonds latin.

de l'Harmonie au Moyen âge était déjà tout entière imprimée, et on en parlait depuis assez longtemps, comme le prouvent les *Annales archéologiques* de Didron, et comme M. Vitet lui-même le reconnaît. A la rigueur, nous pourrions arrêter là notre démonstration et considérer tout autre argument comme superflu; nous devons cependant, pour être complet, examiner une dernière raison invoquée par M. Kunc à l'appui de son paradoxe.

4° Le dernier témoignage derrière lequel on se soit abrité pour justifier les prétentions de Nisard, est celui de Dom Pothier, le classique auteur des *Mélodies grégoriennes*. Voici ce qu'on lit dans l'opuscule intitulé : *De la Virga dans les neumes* (Solesmes, 1882, p. 27) : « En montrant ailleurs, à la suite de M. Th. Nisard, de D. Schubiger, de M. de Coussemaker et d'autres, comment les neumes dérivent des accents grammaticaux, etc... », et Nisard, après avoir lu ces lignes que M. Kunc n'a pas manqué de rappeler, s'est écrié triomphalement dans une note de son *Archéologie musicale* : « D. Pothier a fini par m'accorder la place et le rang qui m'étaient dus ! »

Trois observations peuvent être faites au sujet de ce dernier argument :

D'abord, la phrase qui place le nom de Th. Nisard en tête de ceux qui ont expliqué l'origine des neumes, doit être considérée (cela résulte de la note même de Nisard) comme une concession de la dernière heure arrachée à l'auteur des *Mélodies grégoriennes* et modifiant un de ses jugements antérieurs. Pourquoi le maître français de la science du plain-chant a-t-il corrigé, dans un sens qui paraît si favorable, sa première opinion? J'ai interrogé quelques personnes qui ont connu D. Pothier; elles m'ont dit que le savant Bénédictin était un homme paisible et très peu militant, ennemi des polémiques, toujours disposé aux conciliations. Voyant Nisard lui faire une opposition très vive et crier bien haut qu'on lui faisait tort, il est possible qu'il ait voulu jeter un gâteau de miel à ce cerbère, pour le calmer; il s'y serait résigné d'autant plus facilement qu'il s'agissait simplement d'une question d'amour-propre et de préséance, non d'une question de principe.

En second lieu, il n'est pas démontré que lorsqu'il a écrit cette phrase : « à la suite de Nisard, de Schubiger, de Coussemaker... » D. Pothier ait voulu dire qu'historiquement et suivant l'ordre des

dates, Nisard était le premier Champollion qui eût trouvé l'origine des neumes; car, dans ce cas, il faudrait conclure de la même phrase que D. Schubiger est le second et que de Coussemaker n'arrive qu'au troisième rang. L'ordre dans lequel sont mentionnés les noms de Schubiger et de Coussemaker n'étant pas conforme (ceci n'a pas besoin d'être prouvé) à celui des dates, il en résulte que l'ensemble de la phrase perd la signification qu'on lui attribue, et n'a plus le caractère d'une suite méthodique fondée sur l'histoire.

D'ailleurs, si la déclaration de D. Pothier a réellement l'importance qu'on y voit, si elle n'est pas l'œuvre de complaisance d'un homme qui, tout en étant l'ami de la vérité, voudrait ne pas faire de peine à Platon, nous ne craindrons pas de le dire : D. Pothier s'est trompé. Les faits que nous avons exposés nous permettent de l'affirmer. — Aux preuves que j'ai fournies, on pourrait ajouter le témoignage des critiques contemporains, qui, en rendant compte du livre de M. de Coussemaker, lui attribuent l'honneur de la découverte sans la moindre hésitation.

« Les neumes, dit M. Félix Clément, sont l'objet d'un examen approfondi, et M. de Coussemaker n'a pas craint de leur donner une origine nouvelle : les neumes, suivant nous, dit-il, ont leur origine dans les accents. » (*L'Ami de la Religion*, 11 mai 1852.)

« M. de Coussemaker, dit M. Jules Tardif, assigne à cette notation une origine romaine; il démontre ensuite que les signes qui la composent ne dérivent pas du point, comme le soutient M. Th. Nisard, mais des accents aigu, grave, circonflexe; il appuie cette thèse ingénieuse sur des textes déjà connus et sur des documents inédits qu'il joint à son travail. » (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, mai-juin 1852, p. 480.)

« J'ai montré, dit M. Joseph d'Ortigue, que M. de Coussemaker a fort ingénieusement expliqué l'origine de la diaphonie au Moyen âge. Il n'a pas montré moins de sagacité en ce qui regarde les neumes dont il attribue l'origine aux accents. Je ne sais si cet aperçu soulèvera des réclamations de la part des musicologues qui ont tous la prétention d'avoir trouvé la clef de ces hiéroglyphes musicaux; mais il frappe au premier abord par un côté spécieux et très neuf. » (*Journal des Débats* du 11 juin 1852), etc., etc.

D'ailleurs, si M. Nisard avait songé à rattacher les neumes aux accents, cette idée eût modifié ses ouvrages postérieurs; or, il dit, au contraire, dans ses *Études sur la Restauration du Chant grégorien*, 1856 :

« Qui pourra jamais supposer qu'au moment où il (Grégoire le Grand) détruisait en faveur des Barbares *jusqu'aux dernières traces de l'accentuation latine*, il ait songé à donner aux fidèles autre chose qu'un chant simple et facile, *planus cantus* ? (p. 5). »

On peut d'ailleurs opposer le témoignage de Coussemaker à celui de Nisard. Voici ce qu'on lit dans le 1er volume des *Scriptores de musica medii ævi*, etc. (t. I, p. 7, en note) :

« Qua occasione memorare liceat primum *ibi* (dans l'*Harmonie au Moyen âge*) prædicatum fuisse neumas ex accentibus derivari, eamdemque opinionem, quum jam sexto mense typis descriptum, secundum leges depositum fuisset supra dictum opus, tunc demum in scripto : *Journal des Savants* (année 1852)[1] prolatam esse. »

Si nous ajoutons enfin que le témoignage des contemporains (sauf peut-être celui de Vitet, qui est équivoque), s'accorde avec ce dernier[2], nous aurons plus de preuves qu'il n'en faut pour attribuer à M. de Coussemaker la découverte de l'origine des neumes.

Voici maintenant quelques lignes de l'*Histoire de l'Harmonie au Moyen âge*, où cette décisive et importante découverte est exposée.

« Les neumes ont leur origine, suivant nous, dans les accents. L'accent aigu ou l'arsis, l'accent grave ou la thésis, et l'accent circonflexe formé de la combinaison de la thésis, et de l'arsis, sont les signes fondamentaux de tous les neumes.

. . . . . .

« Ces signes tendant, dans l'application au même but que les signes de notation musicale, y a-t-il eu rien de plus naturel que de s'en servir pour marquer les inflexions du chant? Y a-t-il eu rien de plus simple, de plus logique même que d'étendre à toutes les syllabes les signes qui, dans le langage ordinaire, s'appliquaient à quelques-unes seulement, et de les combiner entre eux de façon à exprimer les diverses modulations musicales, plus nombreuses évidemment que

1. M. de Coussemaker a mis par erreur *1851* au lieu de 1852.

2. Voir, sur l'*Harmonie au Moyen âge*, les articles suivants qui, soit par leurs déclarations, soit par leur silence, sont significatifs : Paujon : *Messager du Midi*, 1er mars 1852 ; Paulin Blanc, 20 mars (et non *9* mars comme dit Deplanque dans sa notice) 1852 ; Félix Clément, *L'Ami de la Religion*, 11 mai 1852 ; D'Ortigue, *Journal des Débats*, 11 juin 1852 ; Fiorentino, *Constitutionnel*, 5 juillet 1852 ; Jules Tardif, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, mai-juin 1852 ; Vincent, *Correspondant*, 25 juin et 25 juillet 1853, etc.

les modulations vocales?... Les fonctions que les accents remplissent, la place qu'ils occupent, le but qu'ils poursuivent, tout démontre d'une manière irrésistible qu'ils sont l'origine des neumes avec lesquels ils ont une analogie parfaite sous tous les rapports. Cela nous paraît tellement manifeste, que de plus amples considérations seraient superflues. »

Remarquons enfin que M. de Coussemaker assignait deux principes aux neumes : la virgule (*virga, accent aigu*) et le point. Cette dualité, acceptée jusqu'à Dom Pothier, sera réduite à l'unité par les éditeurs de la *Paléographie musicale*.

Après avoir formulé ces principes avec tant de clairvoyance, M. de Coussemaker eut un tort : celui de paraître les oublier dans la pratique. L'accent marque une élévation de la voix, mais il n'indique ni le degré exact, ni la durée de cette élévation. Il est indéterminé. Malgré cela, M. de Coussemaker, lorsqu'il a traduit certains neumes en notation moderne, s'est servi de blanches et de noires; en agissant ainsi, il se mettait en contradiction avec sa propre découverte. Cette erreur a été aggravée encore par un système récent qui a introduit dans la notation du plain-chant les barres de mesure; système insoutenable au double point de vue des témoignages historiques et de l'esthétique du chant grégorien. (J'ai sous les yeux le numéro d'un journal où je trouve un *Veni Creator* asservi au rythme de la mesure à trois temps; ce n'est plus un chant d'église : c'est une valse chantée [1].)

1. Que penser de Th. Nisard qui a osé écrire ceci : pour bien se figurer le rythme du plain-chant, ou pour mieux dire, le mouvement principal qui en mesure les notes ordinaires et communes, il faut se représenter le *tic-tac* d'un balancier d'horloge? » (*Méthode de plain-chant à l'usage des écoles primaires*, Rennes, 1855, p. 20). Cette étrange idée reparaît dans les *Etudes sur la Restauration du chant grégorien* (1856), p. 537, du même auteur.

Un mathématicien, l'abbé Raillard, a montré dans cette grave erreur, une bonne foi et une intrépidité vraiment touchantes ; dans son *Mémoire sur la Restauration du chant grégorien* récompensé, en 1860, par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, il transcrit un groupe mélodique en donnant d'abord à la *virga* la valeur d'une blanche, puis la valeur d'une croche, et il ajoute : « Je suis bien sûr que personne ne préférera cette dernière traduction à la première. Or, cette série de notes de 3 espèces différentes (blanche, croche, noire), dans une série de neumes qui comprend 9 virgæ ordinaires, 12 petites virgæ, et 12 points toujours disposés dans le même ordre, peut recevoir 104 291 454 867 600 arrangements différents ; et comme la disposition de ces notes est la même dans les 8 cas qui viennent d'être cités, il faudrait, d'après le calcul des probabilités, élever à la 8e puissance un nombre de plus de 104 000 milliards pour avoir le nombre de chances favorables à la théorie du rythme, telle que je l'ai donnée ! »

CHAPITRE IV

§ 1. De de Coussemaker à Dom Mocquereau.

En négligeant quelques nuances de détail, on peut dire que la théorie de M. de Coussemaker a régné dans la critique jusqu'en 1889; je vais passer rapidement en revue les principaux musicographes qui l'ont adoptée, pour m'arrêter seulement sur la récente doctrine des Bénédictins qui a simplifié la précédente, — et que j'essaierai, à mon tour, de simplifier encore.

Il est difficile de parler des neumes sans citer le nom du R. P. Louis Lambillotte de la Société de Jésus. Ce savant archéologue (compositeur abondant, qui eut l'honneur de collaborer avec le grand César Franck, belge comme lui) a publié, en 1851, à Bruxelles, « l'Antiphonaire de saint Grégoire, fac-similé du manuscrit de Saint-Gall, accompagné d'une notice historique, et *d'une dissertation donnant la clé du chant grégorien dans les antiques notations* ». Dans ce dernier opuscule l'auteur ne traite point la question de l'origine des neumes; mais il semble reconnaître que les neumes dérivent du point et de la virgule (p. 195-197).

On doit une mention analogue à M. Jules Tardif qui, au sortir de l'École des Chartes, soutint avec succès une thèse sur les notes tironiennes (1850) et qui a écrit un *Essai sur les neumes* (Bibliothèque de l'École des Chartes, 3e série, IV, sept. 1852 à août 1853). On ne trouve pas dans ce travail, bien qu'il ait été publié immédiatement après le livre de M. de Coussemaker, une doctrine précise sur l'origine des neumes; l'auteur admet cependant, mais sans développer son explication, que les neumes simples dérivent « de nos points et de nos virgules » (p. 269).

Dans son *Histoire de l'École de chant de Saint-Gall*, etc., dont la première édition a paru à Einsiedeln en 1858, le P. A. Schubiger déclare que « *vraisemblablement* » cette notation (les neumes) a pour origine les

accents de l'écriture ordinaire (p. 7 de la traduction française de Briffod, 1866). Je ne reviens pas sur les notules dont Nisard a accompagné cette déclaration un peu molle.

En 1875, le célèbre auteur de la *Science du Beau*, M. Charles Lévêque, membre de l'Institut et professeur au collège de France, écrivait dans le *Journal des Savants :*

« Parmi les signes musicaux du Moyen âge appelés neumes, il y en a qui sont à points superposés; il y en a d'autres qui ne présentent pas le même aspect de coordination. Les derniers, qui sont les plus anciens, sont-ils déchiffrables? un peu, mais pas beaucoup, d'après les érudits les plus compétents... Les neumes primitifs sont difficilement déchiffrables et l'explication n'en est jamais assez certaine... La clarté est complète au moment où les signes neumatiques, *qui étaient surtout des groupes de points et de virgules*, deviennent des notes dont la valeur était indiquée par leur forme. »

Moins nette est l'opinion d'un critique auquel la science musicale est redevable d'utiles travaux : M. Hugo Riemann, professeur au Conservatoire de Wiesbaden. Dans ses *Studien zur Geschichte der Notenschrift* (Leipzig, 1878, p. 112 et suiv.), M. Riemann concède que la thèse soutenue par de Coussemaker n'est pas invraisemblable (*nicht unwahrscheinlich*), qu'elle trouve un très sérieux appui dans le XIX^e^ chapitre de la *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé, etc. Mais dans la 4^e^ édition de son *Dictionnaire de musique*[1], 1894 (V. pages 737-738), le même auteur déclare que « l'origine des neumes est inconnue »; et il ajoute, en reprenant l'idée de Nisard, que les « plus anciens spécimens de neumes ressemblent à une sténographie ». Il semble qu'il y ait là quelque contradiction.

Me sera-t-il permis d'en dire autant de l'*Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, couronnée par l'Institut (prix Bordin de 1880), due à MM. Ernest David et Mathis Lussy? Le second de ces deux musiciens est connu par une œuvre que j'ai appréciée plus haut, le *Traité de l'expression musicale;* s'appliquant à analyser le rythme avec son expérience et son instinct d'artiste, M. Lussy est arrivé aux mêmes résultats et presque à la même doctrine que

1. Je note en passant, une erreur qui s'est glissée dans ce dictionnaire. M. Riemann dit que Nisard a été le *découvreur* (Entdecker) du manuscrit digrapte de Montpellier. On sait que Nisard n'en a été que le copiste officiel ; la découverte est due à Danjou.

R. Westphal, qui, en étudiant la même question avec toutes les ressources de la philologie, avait pris pour guide le traité mutilé d'Aristoxène : c'est là une coïncidence frappante, tout à l'honneur de M. Lussy, et qui justifie la haute estime que tout le monde a pour lui. J'oserai cependant, puisque j'ai entrepris de juger ici très librement les hommes et les doctrines, faire quelques réserves sur l'*Histoire de la notation*, sans me préoccuper de savoir auquel des deux collaborateurs elles s'adressent. Il est d'abord regrettable que pour une période de l'histoire des neumes qui comprend sept siècles et se trouve représentée par des milliers de manuscrits, on se soit borné à reproduire, en les abrégeant, quelques-uns des fac-similés déjà publiés par de Coussemaker. Quatre pages de texte (exemples compris) pour exposer l'évolution du VIIIe au XIVe siècle, ce n'est vraiment pas assez. Il fallait là une étude directe des sources et un classement des manuscrits, qui, sans doute, eussent imposé un énorme travail aux deux historiens, mais qu'on pouvait attendre de leur savoir et de leur courage. En outre, je n'arrive pas à comprendre quelques-unes de leurs affirmations. Ils disent (p. 98) qu'on a cru « trop légèrement » que les mélodies populaires *étaient dépourvues de mesure*, mais que le contraire est attesté par les pièces contenues « dans le manuscrit de Saint-Martial de Limoges (n° 1154) ». Tout le monde peut consulter, à la Bibliothèque nationale, ce manuscrit de Saint-Martial, qui n'est pas plus difficile à trouver et à manier qu'un in-octavo imprimé : on y verra des neumes qui, tout en étant d'une encre différente, sont très certainement de la même main, et appartiennent à l'époque primitive; mais on n'y verra rien, qui, de près ou de loin, ressemble à une mesure musicale[1]. J'insiste sur ce fait parce que la musique grégorienne est une

1. L'erreur provient sans doute de ce qu'on aura jugé les neumes de ce manuscrit d'après les transcriptions de M. de Coussemaker, et non d'après le manuscrit lui-même.

Pour rester fidèle à l'esprit de ces libres études, je noterai ici quelques menus détails sur cette *Histoire de la notation*. — Page 18, note 2. Plutarque est cité, *De Musica*, III et IX, parmi les auteurs qui ont « soutenu que Terpandre... fut le fondateur du 1er système musical grec, parce qu'il aurait *noté* les intonations lyriques de tous les poèmes d'Homère ». Plutarque n'a jamais soutenu cette opinion; il la rapporte au ch. III, comme étant d'Héraclite; en outre, dans la phrase de Plutarque, il n'y a pas un mot qui se rapporte à l'idée de la notation. Même remarque pour ce qui est dit au ch. IX du *De Musica*. — Même page : Les références de la note 4 sont inexactes. Je me suis reporté à la page 102 du livre de l'anglais Chappel; l'auteur n'y parle pas d'Aristide Quintilien attribuant à Pythagore le système de la notation. — P. 194, note 2, la référence est inexacte; il faut

musique populaire et que mes oreilles se refusent à admettre l'introduction de la mesure dans le plain-chant.

En ce qui concerne l'origine des neumes, les deux auteurs paraissent avoir voulu, par une trop grande défiance d'eux-mêmes, réunir en corps l'opinion des spécialistes qui les avaient précédés; mais l'éclectisme est ici bien difficile. Après avoir reproduit l'idée et les textes de Nisard (*causa vero breviandi*, etc.), sur lesquels je me suis déjà expliqué, ils adoptent (p. 45) l'opinion de de Coussemaker considérant le point et la virgule comme étant les neumes simples fondamentaux, mais en déclarant (p. 44) que « l'élément principal, celui qui sert de base à tout le système, c'est le *point* ». Cette dernière affirmation n'est pas seulement contraire à la théorie de de Coussemaker; elle est erronée. Le point, en effet, est un dérivé, et non un principe. Il est une simple réduction de l'accent. Ainsi, dans l'ancien français, on mettait des accents sur les *i*; plus tard on les a remplacés par des points (*i*). Je signalerai enfin (p. 43) une affirmation étrange, c'est que « *par leurs positions* les neumes devaient rendre sensible au chanteur le degré du

lire « *Man. harm.* l. I, apud Meibornium, t. I, p. 9 », au lieu de : « lib. II, apud Meib., p. 9 ». — P. 24 : au lieu d'un « cf. Gevaërt, etc... » rejeté en note, on aurait pu mettre des guillemets au grand texte, car toute la page est prise dans Gevaërt, y compris la citation de Vincent. — Pourquoi Rossbach et Westphal ne sont-ils pas cités, p. 18, à propos des travaux relatifs à la musique grecque? — P. 26 : la phrase relative au dédain d'Aristoxène pour la notation, est prise (sans indication de la source) dans GEVAERT (I, 393); quelques lignes plus bas, citation directe, mais inexacte, de GEVAERT, qui a dit : « que d'*incertitudes!* » et non » que d'*inexactitudes!* ». — P. 36, note 1 : Le livre de John Wallis (*On the strange effects*, etc.) a paru à Oxford, et non à Londres, en 1698. — *Ibid.*, note 2. La manière de citer les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* est inadmissible; il ne suffit pas de dire, à propos d'un opuscule musical de BURETTE : « Voir *Mémoires*, etc..., t. V, p. 133 »; il faudrait ajouter : *année 1725*. En se reportant simplement au tome V (1812-1817), le lecteur trouve un mémoire... « sur la route par laquelle se faisait le commerce de l'Inde ». — P. 39 : les 12 premières lignes ont été prises (sans indication de la source) dans le *Dictionnaire de plain-chant* de D'ORTIGUE, p. 977. — P. 40, phrases prises dans NISARD (« Comment saint Grégoire écrivit-il son *Antiphonaire?* » etc.), et dans de COUSSEMAKER. — P. 42 : C'est à cet illustre musicologue », etc..., phrase prise dans NISARD (V. *Archéol. music.*, p. 323). — P. 43, phrases prises dans NISARD et D. POTHIER. — P. 44, la phrase : « Le chapitre XIV de la *Musica disciplina* d'Aurélien de Réomé *est d'une haute importance*, etc... » est prise, sans indication de la source, dans RIEMANN : « Von sehrschwer wiegender Bedeutung, etc... » (*Studien zur Geschichte der Notenschrift*, p. 112). — P. 45, à 8 lignes prises dans de COUSSEMAKER (*L'harm. au m. a.*, p. 160) succèdent 8 lignes prises dans D. POTHIER (*Mél. grég.*, p. 32). — P. 73 : Le 2e paragraphe est pris (avec quelques déplacements de phrases) dans GEVAERT (*La Musique dans l'antiquité*, p. 439). Même observation pour la fin de la page. — P. 75. Si on compare avec la p. 74, on pourrait croire que d'après les auteurs, il y a eu 2 Hermann Contract. — P. 79 et 80, fausse citation. Les 15 lignes attribuées à M. Lévêque sont de Coussemaker...

son ». La diastématie est étrangère à la notation neumatique. Il arrive, dans les manuscrits, qu'une virga est placée *au-dessous* de points; elle n'indique pas moins une note supérieure à ces points. Il arrive aussi très souvent que les signes neumatiques suivent, dans leur ensemble, une ligne ascendante; c'est tout simplement parce que le copiste n'a plus de place pour continuer la ligne horizontale, ou parce que sa main s'égare comme celle d'un enfant[1]. Dire (dans le sens où l'entendent les deux auteurs) que la position des signes indiquait le degré du son, c'est bouleverser et rendre inintelligible le système de la notation neumatique.

§ 1. Les Bénédictins. — D. Pitra. — D. Pothier D. Mocquereau.

Avec les Bénédictins, nous entrons dans une région et une atmosphère nouvelles : les promesses peu sincères, les banqueroutes, le charlatanisme ne reparaîtront plus; la vraie philologie musicale va s'organiser. Avec la force des volontés unies et l'immense érudition dont leur ordre semble avoir le privilège traditionnel, les savants moines ont consacré au plain-chant des travaux aussi admirables en leur genre que ceux des Mabillon et des Montfaucon.

Pour rester fidèle à mon plan, je devrais parler de leur caractère avant d'examiner et de discuter leur doctrine sur l'origine des neumes; mais je craindrais d'être indiscret en louant des vivants qui, dans leurs ouvrages, aiment à dissimuler le *moi*. Je pourrai tout concilier en disant quelques mots d'un bénédictin qui n'est plus et qui a représenté l'esprit de la communauté avec autant d'énergie que d'éclat et de grandeur.

Une des premières contributions des Bénédictins à l'histoire scientifique de l'art musical a été faite par un religieux qu'on a pu appeler, non sans quelque malice, un « romantique », tant était vif l'enthousiasme, tant était brillante l'imagination qu'il alliait aux qualités les plus solides de l'érudit : je veux parler du P. Pitra et de sa découverte

1. Je citerai comme exemples, dans la *Paléographie musicale* de Solesmes, fascicule 20, 4^e vol., les planches, 2, 4, 12, 19, 20, 25, etc.

des lois de l'hymnographie grecque. La voici résumée en quelques mots.

Aussi loin qu'on pouvait remonter dans les manuscrits pour l'étude de ces hymnes, dont le corps a été constitué vers le IXe siècle, on ne trouvait que de la prose. Après avoir vainement essayé d'appliquer à ces petites compositions quelqu'une des combinaisons de la métrique classique, on en était arrivé à conclure que l'hymnographie grecque n'est soumise à aucune loi rythmique; telle était l'opinion des Gretser, des Maracci, des Arevalo, des Bollandistes, de Du Cange, de Maï, etc. Pendant son voyage en Russie, dans la cellule du couvent des Dominicains de Sainte-Catherine, à Saint-Pétersbourg, Dom Pitra, examinant le manuscrit d'un cantique en l'honneur de la Vierge, trouva des points rouges diacritiques, indiquant le partage des vers et des strophes; il n'eut pas de peine à reconnaître que cette poésie liturgique avait un rythme fondé sur les lois de l'isosyllabie et de l'homotonie, c'est-à-dire sur le nombre des syllabes et la place de l'accent. L'examen ultérieur de manuscrits provenant du mont Athos et du Sinaï confirmèrent cette observation. Dom Pitra avait ajouté, par une rapide intuition, que les lois du rythme des mélodes grecs pourraient bien être aussi celles des poésies orientales. Cette hypothèse féconde a conduit le docteur Bickell, professeur à l'Université d'Innsbrüch, à constater que la poésie hébraïque est soumise, comme la précédente, aux lois du syllabisme et de l'accentuation[1]; enfin, un travail analogue vient d'être fait sur la poésie syriaque. Si on songe, d'autre part, que dans les mélodies grégoriennes, l'accent joue un rôle capital, on voit que l'ensemble de ces faits pourrait fournir une base sérieuse à l'histoire générale du chant.

L'auteur de cette découverte à longue portée, était à la fois un ascète, un humaniste raffiné et subtil, un paléographe insatiable, un écrivain flamboyant. A sa nature déjà ardente, les circonstances ajoutèrent quelque chose de fébrile. Vingt ans durant, il voyagea, comme un paladin de l'érudition, dans toute l'Europe, où il fit de belles « campagnes » et connut des tribulations diverses: dans la solitude peuplée des bibliothèques, il demandait aux vieux parchemins une sensation suraiguë de la vie, et ajoutait à son butin de chercheur le rêve sans

1. *Metrices biblicæ regulæ*, Innsbrück, 1879.

cesse élargi de gigantesques programmes d'étude. Il avait un tempérament de bronze et une imagination de feu. Poète à la façon d'un Michelet, il aimait les grandes, les colossales entreprises, et mettait au service d'une pénétrante intelligence, une extraordinaire puissance de travail. Le sommeil, nous dit son biographe, se vengeait souvent des triomphes qu'il remportait sur lui, en venant le surprendre à table, au milieu des repas... Pour donner une idée plus précise de cet homme admirable et troublant, j'emprunterai quelques traits au livre impartial de dom Cabrol (*Histoire du cardinal Pitra*, Paris, Retaux, 1893).

Né en 1812, fils d'un percepteur de Champforgueil (Saône-et-Loire), orphelin de bonne heure, Pitra est d'abord professeur au petit séminaire d'Autun. Je suis ici à l'étroit, pour le suivre dans toutes les périodes de son existence; je me bornerai à reproduire quelques textes que j'ai relus vingt fois, toujours avec la même émotion, et qui me semblent d'une beauté achevée. En 1837, Pitra écrivait à un ami : « Dieu, dans chacune de ses créatures, grandes et petites, a mis, je l'avoue, un singulier cachet d'originalité; mais aussi, en pétrissant certains cœurs, il s'est surpris à travailler plus d'une fois sur des réminiscences, d'où il est advenu que certaines âmes se sont trouvées sœurs sans avoir vécu dans le même giron ni au même berceau; et pour arriver enfin à notre propos, voilà comme vous et moi nous nous trouvons un peu frères... Donc, encore une fois, mon cher ami, et par notre communion de nature et de foi, nous sommes frères, nous sommes un. » Quelle grâce il y a dans ces lignes! n'est-ce pas Gœthe qu'on croit entendre parler de ces « réminiscences » divines dans le plan de la création? Quel sentiment délicat de la poésie qui peut entrer dans les affections humaines !... La science, la règle monastique, se superposeront à ce fonds de tendresse, mais ne le dessècheront jamais. En 1840, il demande ainsi à l'Abbé de Solesmes de l'accueillir: « Il y a bien longtemps que le nom de bénédictin me fait tressaillir... Malgré l'obscurité de nos fonctions, trop de bruit m'entoure, trop de jour me fatigue, trop de publicité s'attache à mes humbles travaux. Je respire douloureusement un air qui m'étouffe; mon âme est altérée, affamée de paix, de solitude, de silence, de travail et de prière commune. » — Le voici maintenant en proie aux divertissements de la haute érudition et possédé par la *sacra fames* des manuscrits; le 15 juillet 1847, il écrit à M. Guignard: « Je ne soupçon-

nais pas, malgré les goûts que vous me connaissez, tout l'attrait que présente le simple dépouillement d'un inventaire d'archives ou d'un rôle *diversorum*, dans un pays et à une époque de guerres civiles et religieuses. C'est un tel conflit de noms, de dates, d'ordres, de contre-ordres, de placets et de placards que la bataille semble recommencer: les feuilles mortes se raniment, les autographes parlent, une simple signature arrive au bruit du galop. C'est un tournoi où tous les combattants se croisent et vocifèrent; et quand il s'y joint le pêle-mêle disgracieux des chiffons du XVI^e^ siècle, hérissés de si affreux caprices de plumes et de scribes, c'est la poussière et la fumée d'un champ de bataille. Dans les archives des cinq grands chapitres d'Utrecht, au donjon du château de Saint-Meerenberg, au Stadhuis de Campen, dans le Sekretkamer de Deventer, dans la cour provinciale d'Arnem, j'ai éprouvé cet attrait à un point que je ne puis vous dire : *procul odoratur bellum, exhortationem ducum et ululatum exercitus.* Je vous connais homme à me suivre sans effroi dans ce dédale où je viens de passer plusieurs mois. » Le récit de son voyage en Russie a un air d'épopée : « Je devais, raconte-t-il, pénétrer dans les caves et les souterrains des anciens patriarches pour y déterrer cinq à six cents manuscrits (le grand objet de ma campagne de Russie). Je devais pousser jusqu'aux archives de l'empire russe pour lire et copier à mon aise sept à huit cents lettres des patriarches de Constantinople, d'Antioche, de Jérusalem et d'Alexandrie, correspondance confidentielle des czars avec tous les hiérarques, archimandrites et caloyers de l'Orient. Je prétendais palper jusqu'aux brefs et bulles des suprêmes patriarches de Rome qui subsistent encore là. J'aspirais à faire ouvrir jusqu'à des cassettes d'or et d'argent qui renferment les pièces les plus mystérieuses dans le cabinet même des czars. Grâce à Dieu, j'ai tout vu, tout lu, tout tenu, tout copié, autant que faire se pouvait, pendant plus de cent trente jours de travail, sans compter les nuits. » (Lettre du 12 mars 1860). Avec cela, une pratique constante et un goût profond du renoncement. Obligé de voyager pour faire le rude métier de quêteur, il écrivait à dom Guéranger : « J'ai peine à me résigner à cette vie de place publique et de grande route qui non seulement me jette dans la foule et m'épanche tout entier au dehors, mais encore m'oblige à chaque instant d'agir par mon esprit propre et par mon seul conseil et à chaque jour, à chaque heure, sur un plan nouveau, dans un tout

autre ordre, ou plutôt dans un désordre perpétuel. Que devient, au milieu de tout cela, l'esprit d'obéissance, l'esprit de pauvreté? » (Lettre du 10 février 1847).

Il y eut dans cette existence inquiète un beau coup de théâtre. Dom Pitra avait acquis une telle connaissance de l'histoire des Églises orientales, qu'en 1862 Pie IX, l'associant à un dessein politique, le nomma cardinal. Dom Guéranger lui écrit alors ces paroles dignes de Sénèque: « Mon fils, vous aurez besoin que l'on prie pour vous, et beaucoup, car vous êtes au faîte des honneurs. » — Directeur de la Bibliothèque vaticane et évêque de Porto (1884), le cardinal Pitra écrivait en 1886, à l'abbesse de Sainte-Cécile, ces lignes qui résument sa vie: « Combien j'ai été tristement seul, dans les foules et les grandes villes que j'ai traversées pendant vingt ans! La solitude du Sacré-Collège, de la bibliothèque vaticane, de Saint-Calliste, a été la plus dure et la plus complète. Dieu seul sait en quel vide j'ai dû vivre sans étouffer. » Le 9 février 1889, à sept heures du soir, tandis qu'on récitait à son chevet la prière: *Proficiscere anima christiana*, une grosse larme s'échappa de l'œil du moribond... De telles existences laissent une impression poignante; de tels hommes font revivre la beauté de l'antique, pénétrée par le rayon d'en haut. On ne peut penser à dom Pitra [1] sans éprouver un réconfort moral.

Dom Pitra était un militant et un fulgurant; dom Pothier, qui a fait de Solesmes l'école normale du plain-chant et qui nous ramène à l'étude d'un sujet auquel son nom reste indissolublement lié, est une figure plus calme. Ceux qui l'ont vu disent qu'il ressemble « à un bon curé de campagne »; c'est un savant moins porté, semble-t-il, à revêtir chaque jour l'armure pour étendre son domaine, qu'à jouir paisiblement d'un avoir solide, bien limité. Il est le maître musical du chœur bénédictin; mais, comme philologue, il n'a fait que l'esquisse — magistrale d'ailleurs — du monument qui a été bâti ou sera rebâti par ses élèves. L'illustre auteur des *Mélodies grégoriennes* a formulé le principe essentiel de la musique sacrée, quand il a dit que le plain-chant était une sorte de prose musicale, n'ayant d'autre rythme que celui de la prose ora-

1. La liste de ses œuvres latines et françaises ne remplit pas moins de 10 pages du livre de Dom Cabrol. C'est un nom que les historiens de la littérature française au XIXe siècle devraient se garder d'oublier.

toire[1]. On peut regretter cependant qu'il ait négligé d'entourer ses idées de tout cet arsenal de preuves expérimentales que réclame l'esprit moderne. Il faut toujours en revenir au même refrain : sans l'étude et sans la reproduction directe des sources (pour que le lecteur puisse contrôler), pas d'archéologie musicale possible; or, D. Pothier, tout en connaissant les sources mieux que personne, ne leur a pas demandé un appui essentiel, continu, visible. Dans les *Mélodies grégoriennes* on devine que le praticien, le savant, l'homme en un mot, est très supérieur à l'œuvre qui le fait connaître[2].

Entre les mains des élèves ou des continuateurs de D. Pothier, la science du plain-chant s'est, pour ainsi dire, sécularisée. Les éditeurs

1. V. *Les Mélodies Grégoriennes* (p. 190 et 191). On peut rapprocher le témoignage de Gevaërt (V. la *Musica Sacra* de GAND, 1881, p. 26). — La doctrine qui assimile le rythme du plain-chant au « nombre oratoire » dont parle Quintilien me paraît inattaquable, mais pour des raisons purement artistiques et musicales. Voici en effet la difficulté que fait naître le rapprochement *philologique* de D. POTHIER : Comment se fait-il que le plain-chant, dont le propre est de dominer la sensibilité, ait précisément le même rythme que l'éloquence antique si attachée à exprimer les plus brûlantes passions ?

2. Voici quelques observations critiques sur les *Mélodies grégoriennes*. P. 181 : en parlant, à propos de la musique moderne, du « retour à intervalle fixe et isochrone des temps forts », D. Pothier applique au rythme une définition qui est simplement celle de la mesure. Une confusion analogue se trouve dans un ouvrage du même auteur : *La tradition dans la notation du plain-chant* (1882), p. 25. — P. 180 : « Dans le vers français, dit D. Pothier, le rythme est constitué simplement par la proportion dans la coupe des phrases et par le retour régulier des consonnances finales ». Après les travaux de Scoppa, de Quicherat, de Gaston Pâris, est-il besoin de démontrer que le vers français repose sur la place donnée aux *accents toniques?* un vers isolé a un rythme; la consonnance finale n'est donc pas l'élément constitutif du vers. — P. 196 : qu'est-ce qu' « une strophe régulière se composant de *4 pieds* »? Comment D. Pothier a-t-il pu voir *4 pieds et demi*, dans le vers suivant (dimètre trochaïque katalectique, par assimilation avec la poésie métrique) : *Dùm pendébat filiùs?* — P. 44 : pes cornu*tum* (pour *cornutus*). — P. 43 : quilisma semivoca*lis* (pour *semivocale*). — P. 212 : verbum *en* (p. *ens*). P. 77 : Comme lettres ne figurant pas parmi les signes romaniens, D. Pothier indique : *q, v, y, z;* pour cette indication, il s'est sans doute conformé au manuscrit de l'Église Saint-Thomas de Leipzig, qui contient un abrégé de l'épître de Notker et où il est dit : *q, v, x, y, z, quæ reliquæ sunt litteræ in significationibus nihil valent* ». Mais cet abrégé est inexact; *v* est employé pour signifier *valde*, comme nous l'apprend la *Paléographie musicale* (t. IV, pp. 9-16). — P. 6 : « La musique du passé, mieux connue et enrichie des ressources légitimement acquises que le présent peut lui offrir, doit être saluée *comme la vraie musique de l'avenir* ». Il m'est impossible de souscrire à cette profession de foi anti-wagnérienne. L'exagération est l'écueil des spécialistes... — P. 18 : « L'expression qu'il faut mettre dans le chant grégorien est avant tout l'expression que nous appellerions logique et grammaticale ». Ce principe n'est pas assez artistique. D. Pothier est un grammairien un peu exclusif. Comment ne pas faire intervenir un autre principe que la logique et la grammaire, dans les cas (assez nombreux, on le sait) où la mélodie a un rythme indépendant du texte? Je renvoie ici aux magnifiques études sur le *cursus* qui

de la *Paléographie musicale*[1] ont eu l'idée excellente (dont nous, profanes, ne saurions trop les remercier) d'appliquer à l'étude des mélodies grégoriennes les principes de la méthode historique, tels que les suivent, dans leurs plus sévères travaux, les maîtres de l'École des Chartes et du Collège de France. Pour rétablir dans toute sa pureté la tradition grégorienne, et pour protéger cette tradition contre tout scepticisme, ils se sont faits grammairiens, philologues, paléographes, photographes... et par là ils ont apporté au lecteur impartial une admirable abondance de démonstrations précises, permettant de contrôler les moindres détails de leur doctrine. Ils ont publié en *fac-similés phototypiques* environ 300 pièces manuscrites, prouvant que l'unité du chant liturgique s'est maintenue depuis les origines, pendant un millier d'années; ils ont appliqué à l'étude de ces monuments les principes de la grammaire comparée; ils les ont analysés en artistes et en humanistes, de façon à faire sentir leur beauté originale et à fixer les règles de leur structure; ils ont montré, par des analyses pénétrantes, qu'on devait continuer à faire honneur à saint Grégoire du chant qui porte son nom[2]. Une telle œuvre marque un progrès

sont dans la *Paléographie mus.* En outre, comment concilier cette manière de voir avec la théorie du « nombre oratoire »? Si le plain-chant n'est que logique et grammatical, c'est avec le style lapidaire des inscriptions et non avec la prose enflammée des orateurs qu'il faudrait le comparer... — Comment se fait-il que dans le chapitre sur la prononciation du latin, question délicate entre toutes, D. Pothier se borne à citer Priscien, Diomède, et pas un seul savant moderne? Quel dans tel autre (ch. III) où on attendrait des textes abondants, il se borne à faire intervenir... Villotteau à côté de M. Bourgault-Ducoudray?

1. Recueil trimestriel, luxueusement imprimé, paraissant à Solesmes depuis 1889.

2. V. dans la *Paléogr. mus.* les belles études de D. Mocquereau sur le *cursus* musical. Un tel travail, à lui seul, suffirait à assurer la gloire d'un savant; mais outre ses belles études sur les manuscrits, sur l'histoire et la distribution géographique des écritures musicales, sur les neumes-liquescents, D. Mocquereau, promoteur et organisateur de cette renaissance musicale, a émis quelques principes généraux qui donnent beaucoup à réfléchir et font entrevoir une science nouvelle : c'est la création d'une « philologie musicale » reposant sur l'assimilation des formes du plain-chant, dans les diverses liturgies, aux dialectes d'une même langue dont on peut suivre l'évolution à travers les âges, là au moins où les documents le permettent; c'est la distinction si ingénieuse et si profonde qu'il vient d'établir, dans une récente conférence (*L'art grégorien*, etc. Solesmes, 1896), entre la musique *latine* (le plain-chant, qui a adopté les principes rythmiques de la prose latine), et la musique *romane*, la nôtre, qui a emprunté sa mesure, ses cadences, sa rythmique, aux mots, aux cadences et à la rythmique des langues romanes. Ces vues sont originales, aussi exactes que suggestives, et donneront bientôt une base nouvelle, nous l'espérons, à l'histoire de l'art musical livrée jusqu'ici aux tâtonnements, à la sécheresse des nomenclatures ou au bavardage des anecdotes. — Au sujet de l'authenticité des mélodies grégoriennes, dom Cagin avait déjà fait la même démonstration, mais par une autre voie, dans sa solide et décisive brochure : *Un mot sur l'Antiphonaire.*

pour la science française, en même temps qu'elle restitue à l'Église la formule exacte d'une de ses plus brillantes traditions; elle enrichit l'étude du Moyen âge de tout un ordre de documents trop négligés jusqu'ici par les paléographes, ajoute à la philologie classique une branche nouvelle et ouvre à l'histoire générale de la musique un avenir qui promet d'être fécond. Au point de vue pratique enfin, elle permet d'affirmer que l'édition palestrinienne du plain-chant (recommandée, mais non imposée par la cour romaine) est une énormité musicale. Cette conclusion s'impose avec la force de l'évidence, à tous ceux qui ont suivi le débat sans parti pris[1].

Revenons à notre sujet. Tout en considérant les accents grammaticaux comme l'origine des principaux neumes, D. Pothier admettait le développement indépendant et simultané d'une notation ayant le point pour principe. Son système était une sorte de compromis entre celui de Nisard et celui de Coussemaker, comme l'attestent les lignes suivantes :

« ...Le point n'est plus ici, comme tout à l'heure, une forme dérivée; il est l'élément propre et constitutif de cette *seconde espèce de neumes*.

« Nous voyons ici les *deux systèmes*, celui des accents et celui des points, arriver au même terme par des voies différentes (*Mél. grég.*, p. 44 et 46). »

D. Mocquereau et ses collaborateurs ont fait faire un pas de plus à cette doctrine en la simplifiant et en la rattachant à un principe unique. Je vais indiquer les points les plus importants de cette dernière théorie sur laquelle je présenterai ensuite quelques observations.

« La mélodie, dans son état primitif, se trouve tout d'abord dans le langage[2] ». — Tel est le point de départ de la démonstration que je trouve dans la *Paléographie*.

1. Des tableaux d'une clarté parfaite ont prouvé que l'édition de Ratisbonne avait méconnu et bouleversé les mélodies grégoriennes. Le Dr Haberl (estimé dans toute l'Europe pour ses travaux sur Palestrina) n'a pu leur répondre qu'en se retranchant... derrière l'autorité ecclésiastique (V. la *Musica sacra* de Ratisbonne, 1er juin 1895). La S. Congrégation des Rites s'est évidemment trompée (*humanum est*) en recommandant comme conforme à la tradition grégorienne une œuvre qui en est la négation ; il est fâcheux qu'en persistant dans sa manière de voir en dépit des progrès de la science, elle ne permette ni aux philologues, ni aux musiciens, de la suivre dans la voie où elle s'est engagée.

2. *Paléographie musicale*, t. I, p. 96.

Qu'il y ait dans la parole un commencement de mélodie, un *cantus obscurior* comme dit Cicéron, c'est un fait sur lequel tout le monde est d'accord, depuis Aristoxène, Mart. Capella, Euclide, Denys d'Halicarnasse et Quintilien jusqu'à Diderot et M. E. Legouvé[1]. La seule différence à noter entre la voix qui parle et la voix qui chante, c'est que la première parcourt des intervalles indéterminés, ne pouvant être ramenés à aucune gamme, et inappréciables, tandis que la seconde observe des intervalles précis, appartenant à une gamme connue et dont l'oreille peut reconnaître la place dans l'échelle des sons[2].

Or, il s'est trouvé un homme (Aristophane de Byzance? Isocrate?) qui a eu l'excellente idée de noter *un* des éléments musicaux contenus dans le langage; il a voulu représenter l'élévation, l'abaissement et l'inflexion de la voix sur certaines syllabes, et il a introduit dans l'écriture l'accent aigu ´, l'accent grave `, l'accent circonflexe ^. Sur le caractère musical de l'innovation due à ce grammairien intelligent, aucun doute n'est possible. Tout le monde s'accorde à reconnaître le sens exclusivement mélodique attaché, dès l'origine, aux accents. Les noms de ces signes ne sont-ils pas des termes musicaux : προσωδία, *accentus* (ad cantus), *soni*, *toni*, *voces*, *vocalationes?* On peut donc chercher dans l'écriture l'origine de la notation, comme on peut chercher dans le langage oral l'origine de la mélodie. Dès lors on se trouve en présence des questions suivantes : 1° quel rapport réel y a-t-il entre l'accent, considéré comme signe graphique, et certains phénomènes

1. La mélodie du discours, dit en note la *Paléographie*, se compose de trois éléments bien distincts : 1° l'*accent grammatical* (aigu, grave, circonflexe), qui établit une différence d'intonation dans la prononciation des syllabes ou des mots considérés en eux-mêmes; 2° l'*accent logique*, qui module la phrase d'après les pensées (phrases affirmatives, négatives, dubitatives, interrogatives, avec les inflexions de voix spéciales à chacune d'elles); 3° l'*accent pathétique*, qui concerne les sentiments; la phrase exprime la joie ou la tristesse, la crainte ou l'espérance, le désir ou la répulsion, l'amour ou la haine; et les impressions diverses, venant agiter diversement le cœur de l'homme, communiquent à sa voix un accent variable.

Pour être complète, cette analyse des éléments musicaux du langage devrait mentionner encore : le *timbre*, qui comprend à la fois la couleur générale d'une phrase et les nuances de détail, de même que dans une mélodie, il y a une tonalité et des *accidents;* l'*intensité* des sons; la nature du *registre* employé; le *mouvement;* le *piqué* ou le *lié* de la diction, etc...; rien n'est plus complexe et plus riche que la musique instinctive contenue dans la voix. — Je ferai remarquer, en passant, qu'il serait facile de trouver aussi, dans le langage, tous les éléments de la musique dite *descriptive.*

2. Cette différence est marquée dans cette épigramme adressée, je crois, par César à un orateur trop prétentieux : *Si legis, cantas; si cantas, male cantas* (cité par QUINTILIEN).

vocaux? 2° sur quels témoignages peut-on s'appuyer pour prouver que les neumes dérivent de l'accent? 3° comment se fait-il que des signes d'un sens indéterminé aient pu être employés pour noter des mélodies nettement diatoniques comme les mélodies grégoriennes?

Nous pouvons nous borner à exposer la doctrine que contient la *Paléographie* sur le premier de ces divers points :

« Les accents grammaticaux, *dont toutes les notations neumatiques et modernes vont dériver*, ne sont pas des signes adaptés par convention à la musique du langage, mais des figures issues comme naturellement de la mélodie oratoire, tracées à son image (du moins en ce qui concerne la mélodie des mots considérés en eux-mêmes) et par suite, admirablement appropriés à leur rôle et à leur signification...

« Il est de toute évidence que les sons ne peuvent, par eux-mêmes être l'objet d'une représentation directe et immédiate ; par leur nature presque immatérielle, ils échappent à la vue, au toucher. La faculté de les percevoir et de les apprécier est réservée à l'oreille seule.

« Lorsqu'une chose n'est pas susceptible d'une reproduction directe, on lui cherche un symbole parmi les objets qui ont avec elle une intime relation. Le symbole choisi est d'autant plus parfait qu'il éveille plus vivement l'idée de la chose signifiée; quelquefois même l'alliance est si étroite entre le signe et l'objet, que le signe se présente de lui-même et traduit comme naturellement ce qui d'abord semblait intraduisible.

« C'est ce qui arrive précisément dans la notation oratoire.

« On le sait, rien n'est plus étroitement lié aux mouvements de la voix que le *geste oratoire*. Le geste est la représentation plastique, le symbole vivant et spontané des passions de l'orateur, l'image des ondulations rythmiques et mélodiques de la voix. Dans l'action du discours, la main et la voix obéissent simultanément aux mêmes mouvements de l'âme : de là leur étroite connexion.

« Les accents, signes de la notation oratoire, ne sont pas des symboles moins réels et moins vivants de la mélodie oratoire que les gestes ; disons-le tout de suite, ils sont eux-mêmes des gestes : ils en ont la forme, les caractères, la signification. »

Il y a donc identité, pour D. Mocquereau, entre l'accent et le geste (geste de l'orateur, geste du musicien. Chez l'un comme chez l'autre, la main a pour rôle de donner une image visible des mouvements de

l'âme et de la voix). De là, le mot de *notation chironomique*. « En traçant ces deux signes ´ ` le grammairien a obéi instinctivement à cette même force intérieure qui dirige la main de l'orateur. Et, de fait, se peut-il rien de plus naturel, de plus primitif, rien de moins inventé, de moins conventionnel que l'emploi de ces deux traits dirigés de bas en haut et de haut en bas pour signifier l'ascension et la chute de la voix? »

§ 3. O. Fleischer. — P. Wagner.

Cette théorie de la chironomie a inspiré à M. Oskar Fleischer un ouvrage considérable, témoignant d'un très grand effort intellectuel, et qui mérite quelques observations générales[1].

M. Fleischer n'accepte pas les résultats auxquels on est arrivé, soit pour le déchiffrement des neumes, soit pour l'explication de leur origine; il voudrait une doctrine plus sûre, plus rigoureuse encore, plus « scientifique » (le mot revient souvent sous sa plume), et il a l'ambition, très louable en soi, d' « éclairer d'un nouveau jour » ce domaine particulier de la science musicale; mais, sous prétexte de renouveler la solution du problème et de lui donner un fondement solide, il revient à des idées déjà anciennes, et, pour les rajeunir ou les fortifier, il les complique par de pures hypothèses. En somme, il embrouille une question, qui, nous espérons le montrer, est des plus simples.

Nous avons dit que le déchiffrement des neumes primitifs se fait aujourd'hui par la comparaison de ces derniers avec les manuscrits plus récents où les neumes sont placés sur des lignes. M. Fleischer repousse cette méthode *comme n'étant pas scientifique* (p. 22) : Qu'est-ce qui nous oblige, dit-il, à accepter la traduction des neumes donnée dans telle phrase où l'on voit le même signe (un podatus) traduit tantôt par un intervalle de ton, tantôt par un intervalle de quarte[2]? »

1. « Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelaterliche Gesangs-Tonschriften », von Oskar Fleischer. *Theil. I, Ueber Ursprung und Entzifferung der Neumen* (Leipzig, verl. v. Fr. Fleischer, 1895, 128 p. in-4°).

2. Pour permettre au lecteur de vérifier, M. F. aurait bien pu dire, après avoir cité la phrase musicale qu'il prend pour exemple, qu'elle était empruntée à l'Introit *ad te levavi animam meam*, première prière de Graduel. Th. Nisard a consacré à cet Introit une étude qui a été récompensée par l'Institut en 1851 et pour laquelle il a consulté exactement 58 manuscrits. J'en ai la liste sous les yeux et regrette de ne pouvoir la reproduire, pour répondre au septicisme de M. F. (Le mémoire inédit de Nisard, *Graduel monumental*, est conservé aux Archives de l'Académie des Inscriptions, XVIII, I, 333.)

— La concordance des manuscrits sur lignes, répondrons-nous sans difficulté ! Il est vraiment surprenant qu'une méthode aussi simple soit l'objet d'une contestation. Si on ne l'admettait pas, on serait obligé de résoudre un problème beaucoup plus difficile : on aurait à expliquer comment il se fait que, sans entente préalable (comme le prouvent les variantes elles-mêmes), les manuscrits sur lignes présentent des versions mélodiques uniformes. Ajoutons enfin que si, par l'étude comparée des manuscrits, on a pu démontrer l'identité d'une mélodie telle que le *Justus* depuis les origines jusqu'au XVII[e] siècle, la démonstration vaut pour toutes les autres pièces du Graduel. Que M. Fleischer veuille bien réfléchir aux conséquences qu'aurait sa thèse; s'il persistait à soutenir que cette méthode de comparaison « n'est pas scientifique », ce n'est pas seulement la philologie musicale, c'est la philologie presque tout entière que son scepticisme atteindrait.

En attendant qu'il nous dise, dans le prochain livre qu'il annonce, comment il compte déchiffrer les neumes sans employer les moyens habituels, M. Fleischer consacre ce premier volume à « éclairer » la question des origines. On sait par quelles phases est passé le problème. Or, bien qu'il soit parfaitement au courant des derniers travaux, M. Fleischer nous ramène en 1852; comme de Coussemaker, il assigne aux neumes une double origine : il affirme (p. 95) que les neumes-points viennent des signes de ponctuation; quant aux neumes-accents, il entreprend de nous en donner une théorie complète en esquissant une histoire qui nous paraît à la fois très hypothétique et superflue.

Son point de départ, c'est l'étymologie qu'il donne du mot *neume*. Il le fait venir de *νεῦμα* (en latin *nutus*, en allemand *Wink*, *Geberde*) c'est-à-dire *signe de tête*, ou *geste;* et de cette étymologie, qui n'est rien moins que certaine, mais à laquelle est suspendu tout son livre, il tire, en s'aidant de quelques textes dont la plupart sont bien équivoques, la doctrine suivante : il croit qu'il a existé, d'abord en Orient, ensuite chez les Grecs, un art très complet qu'il appelle la *Chironomie*, ou art d'accompagner et de diriger par des gestes la voix des chanteurs (p. 28); ces gestes dessinaient la mélodie dans l'espace et constituaient une sorte de langage muet; à une certaine époque ils ont été fixés par

1. V. le fac-similé phototypique donné dans la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes (II, planche 4).

2. V. les t. II et III de la *Paléogr. mus.*

l'écriture et ont donné naissance aux accents (p. 123), qui les résument. C'était là une simplification provisoire. Les neumes ne sont pas autre chose qu'un retour, sous une forme nouvelle, aux pratiques primitives; il faut voir en eux une réapparition, sur le parchemin, de cette savante mimique des sons dont se servaient autrefois les chefs de chœurs. Tout l'effort de M. Fleischer consiste à établir un lien entre le point de départ de cette évolution qui est la chironomie, la phase de transition et de déclin qui est l'accent et le point d'arrivée ou renaissance du genre qui est la notation neumatique. Dans ce but, il fait appel aux sources d'information les plus diverses : il passe en revue les Hindous, les Hébreux, les Grecs, les Arméniens, etc... il s'excuse (p. 55) de ne pas savoir le chinois, mais il se dédommage en étudiant une page du livre de Bodoni où l'oraison dominicale a été traduite en 155 langues (Parme, 1806)...

Nous n'entrerons pas dans l'examen détaillé de cette doctrine et dans la discussion des textes où elle prétend trouver un appui; nous nous bornerons à deux observations. L'idée principale du livre de M. Fleischer n'est point nouvelle; il y a, nous venons de le montrer, tout un chapitre de la *Paléogaphie* qui lui est spécialement consacré; et puisque M. Fleischer en fait la base de son travail, il eût été juste de citer les Bénédictins qui en 1889 ont soutenu la même thèse, avec plus de mesure il est vrai, et sous une forme moins choquante. En second lieu, toute cette érudition encyclopédique nous paraît inutile, comme nous espérons le prouver[1].

1. Voici quelques notes qui montreront à M. F. que, malgré mon opinion bien arrêtée sur l'inutilité de son entreprise, je l'ai pourtant lu avec attention.

P. 3. En plaçant au x^e siècle l'auteur de la *Musica enchiriadis*, et, plus loin, en enlevant à Hucbald la paternité de ce traité, il eût été juste de dire que c'étaient là les conclusions du beau travail de A. Müller (*Hucbalds echte und unechte Schriften*, etc., Leipzig, 1884); d'ailleurs le plus ancien manuscrit de la *Mus. ench.* n'a pas encore été trouvé. — P. 12. L'auteur prend au sérieux la polémique de Kiesewetter et de Fétis au sujet des « neumes lombards » que Fétis affirmait (*Gazette musicale* du 5 fév. 1843) avoir découverts, pendant son voyage en Italie, dans le trésor de l'église de Monza. Or, l'unique Graduel conservé dans le *trésor* de Monza ne porte aucune trace de notation; ces « neumes lombards » sont une pure invention de Fétis qui a parfois imaginé lui-même les preuves dont il avait besoin. — P. 16. M. F. dit qu' « en 1829 », Pertz a reproduit dans ses *Monumenta Germaniæ*, « t. VII, p. 534 », un fragment de l'Antiphonaire de Saint-Gall; à l'endroit indiqué, on trouve... cinq fac-similés des divers manuscrits du *Chronicon Casinense* de Léo Marsicanus; en outre, ce volume VII est de 1846. C'est le deuxième qui a été publié en « 1829 ». — P. 29. Dire d'après Xénophon (*Anab.* Z'), qu'une fois (*einmal*), au cours d'une danse guerrière, « un jeune homme fut blessé mortellement et dut être emporté », c'est prendre

— Je signalerai enfin comme ayant accepté la doctrine des Bénédictins sur l'origine des neumes, M. Peter Wagner, professeur à l'Université catholique de Friburg et auteur d'un livre excellent, qui sera bientôt traduit en français : *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, (Friburg, Schweiz, 1895)[1].

pour un accident réel ce que Xénophon rapporte comme une simple mimique habituelle à ce genre de danse. Voici, en effet, le texte grec :... τέλος δὲ ὁ ἕτερος τὸν ἕτερον παΐει, ὡς πᾶσιν ἐδόκει πεπληγέναι τὸν ἄνδρα· ὁ δ'ἔπεσε τεχνικῶς πως..., τὸν ἕτερον ἐξέφερον ὡς τεθνηκότα, ἦν δὲ οὐδὲν πεπονθώς. — P. 57, il faut lire προσῳδός (et non πρόσῳδος); p. 79 : τῷ (et non τῶ); p. 73 (n. 1) συνεχής (et non -χὴς), διαστηματική (et non -κὴ); p. 84, Ἀρχή (et non -χὴ); p. 29 (note 4) χειρονομίαις (et non -μία); p. 55, *Parmæ* (et non -*ma*). — P. 77, n. 2 : « Isidore de Séville a vécu de 560-636 ». Passe pour 636 ! bien qu'on lise dans Migne la phrase suivante de J.-B. Perez : « De anno martis Isidori in quo mirum est quam varient inter se hispani historici, etc. » (Migne, t. LXXXI, p. 17); mais pour la première date, un « *circiter* » ne serait pas déplacé (v. *id.*, *ibid.*, p. 141). Dans leurs Lexiques musicaux, Mendel et Riemann disent « *um* 570 ». — P. 98, n. 2 : le « *Musicæ activæ micrologus* » d'Ornithoparchus est cité comme étant de l'année 1519; la Bibliothèque nationale de Paris possède un exemplaire de cet ouvrage où je lis en toutes lettres (p. 179) la vraie date : 1517 (déjà signalée par Fétis corrigeant une erreur de Forkel). — *Ibid.* : l'*Enchiridion utriusque musicæ*, etc... de Rhau, signalé comme « sans date », contient une préface datée de 1520. — *Ibid.* : Les *Erotemata* de Lucas Lossius sont de 1563 et non de « 1590 ». — P. 112. La référence au t. I de l'édition de Saint-Bernard par Mabillon est inexacte; c'est « p. 707 » qu'il faut lire (et non 691). En outre, M. F. écrit « maniera » au lieu de *maneria* qui est d'abord dans Saint-Bernard, ensuite dans du Cange et les autres lexiques. — P. 91 (n. 1), 77 (n. 4), 27 (n. sur Mart. Capella), 92, etc., etc., des textes importants sont cités sans indication de la source. — Dans les nombreuses citations qu'il fait des *Scriptores* de Gerbert, M. F. respecte peu le texte et le corrige plusieurs fois sans avertir le lecteur : p. 6, il écrit *agnoscat* (au lieu d'-*cit*); p. 7, *perfecte* (au l. de -*ta*); p. 78, *sint* (au l. de *sunt*) ; p. 86, *pergunt* (au lieu de *pergant*); p. 3, je relève un barbarisme qui n'est pas dans G. : *repicias*. — Pourquoi écrire « Odon de Clugny » (p. 85, 112 et à l'index) après avoir écrit comme il convient « Cluny » (p. 5). — P. 8 : Qu'est-ce que l'abbaye de « Ripouille » ? Il est difficile de reconnaître là un nom catalan ; il eût fallu écrire Ripoll, ou, comme D. Jumilhac, *Ripoüille*. — P. 87 : Le *Dizionario e bibliografia della musica* de Lichtental est de 1826 et non « 1836 ». — P. 90 et 91 : il est étrange de dire que chez les Grecs de l'antiquité (*die Alten Griechen*, expression bien vague !), les règles du *Pneuma* formaient tout un système : «Die Lehre von Pneuma (*sic*) war schon bei den Alten *scharf geprægt und reich ausgebildet*. » Pour appuyer ce paradoxe, l'auteur cite une définition du mot πνεῦμα par... Hermogène de Tarse qui est du IIe siècle après J.-C. (Il aurait dû d'ailleurs, après sa citation, indiquer une source comme : *Rhet. gr.*, Spengel, II, 243.), etc.

1. Les seules critiques que l'on puisse adresser à ce savant et utile travail, c'est que l'auteur s'appuie sur des preuves très fragiles lorsqu'il nie les relations du plain-chant avec la musique gréco-hébraïque (p. 11-12) et qu'il rejette, sans justifier suffisamment sa doctrine, la théorie traditionnelle des 8 modes.

J'ajouterai quelques remarques de détail : p. 81, M. W. attribue à Adam de St-Victor, la forme « *métrique* » des séquences. Une note bibliographique serait au moins nécessaire pour dire ce que l'auteur entend par « poésies d'Adam de St-Victor ». En tout cas, le mot *rythmique* serait ici le mot exact (V. la note 5 de la p. 314 dans les *Œuvres poétiques d'Ad. de St-V.*, texte critique publié par Léon Gautier, 3e édition, 1894). — P. 101, le *Quilisma* est considéré comme une sorte de trille (eine trillerähnliche Verzierung); cette

§ 4. Essai d'une explication nouvelle.

Parvenus au terme de ces promenades archéologiques à travers le plain-chant, jetons un coup d'œil, avant de conclure, sur le chemin parcouru.

Sur l'esprit de la plupart des musiciens que nous avons passés en revue, les problèmes du plain-chant ont exercé une sorte de fascination. Jusqu'à ces dernières années, nous les avons vus, l'un après l'autre, entreprendre de réaliser ce rêve de l'archéologie musicale au XIXe siècle : la restauration de l'œuvre de Saint-Grégoire; l'un après l'autre, nous les avons vus s'engager dans ce redoutable travail, se flatter d'un succès décisif, et, finalement, succomber sous le rocher de Sisyphe dont ils avaient chargé leurs épaules. Les Fétis, les Nisard, les Coussemaker on fait successivement des déclarations qu'on peut résumer ainsi : « Je m'occupe depuis trente ans de déchiffrer les neumes et de reconstituer les mélodies grégoriennes; je suis enfin parvenu au terme de mes efforts; un *ouvrage spécial* fera bientôt connaître, etc... »; et l'ouvrage spécial ne paraissait jamais.

Une des causes de ces échecs répétés a été l'ignorance ou la négligence des manuscrits. *Les sources! encore les sources! toujours les sources!* a dit un des maîtres de l'École des Chartes. L'archéologie musicale n'est devenue une science que le jour où elle s'est appropriée cette règle. Cette transformation, dont on peut suivre les commencements et les progrès depuis les chimères de la première heure, a été

définition est inexacte. Le Quilisma indique généralement trois notes formant un intervalle de tierce; voici, d'ailleurs une définition de Jean de Muris : « Quilisma dicitur *curvatio*, et continet notulas tres vel plures quandoque ascendens et iterum descendens, quandoque e contrario » *Summa musicæ*, ch. VI, dans Gerbert, III, 202). Il n'y a là rien qui se rattache à l'idée de trille. — P. 127, n. 4. M. W. déclare « vraisemblable » l'opinion soutenue en 1888 dans la *Revue de l'art chrétien* (p. 333 et suiv.) par D. Germain Morin et d'après laquelle Gui d'Arezzo serait né à Paris. Avec une bonne foi qui lui fait honneur, Dom Morin a abandonné lui-même cette opinion paradoxale (*Revue Bénédictine* du 1er sept. 1895, p. 395); elle reposait sur ce fait que les manuscrits de Saint-Maur des Fossés attribuent une réforme musicale, en apparence identique à celle de Gui d'Arezzo, à un « Guido de Sco Mauro », nom sous lesquels plusieurs manuscrits anglais donnent les traités de Gui d'Arezzo; mais ce Guido de Saint-Maur a vécu certainement au XIIe siècle; il est peut-être identique à ce « Guido Augensis » (?) qui a écrit le traité dédié à Guillaume abbé de Rievaulx. — Il faut lire p. 73 : *audientium* au lieu de *audentium;* p. 168, *eumdem* cantum finiunt » au lieu de « *eundum*, etc. » qui fait non-sens; p. 126 : *Corbeil*, au lieu de « Corbeille ». — P. 233 : je m'étonne que M. W. considère la musique de la première Pythique, donnée par Kircher, comme un document sur l'antiquité.

consommée par les Bénédictins dans leurs *Paléographie;* je ne crois pas qu'il soit possible aujourd'hui de méconnaître l'orientation nouvelle et définitive que ce monument a donnée aux études de plain-chant, et, du même coup, à l'histoire de la musique tout entière.

Quant à la question spéciale de l'origine des neumes, elle a suivi à peu près les mêmes phases que la question de l'origine du langage lui-même. On sait que pour expliquer la parole humaine, les savants ont d'abord poursuivi le rêve d'une langue initiale, rudimentaire, typique, d'où toutes les autres seraient sorties; sous l'influence de cette idée, ils ont voyagé en Orient, appliqués à retrouver les « racines » primitives. Puis, les philosophes sont intervenus ; ils ont fait voir que c'était dans l'âme elle-même et dans la façon dont l'enfant crée son vocabulaire et sa syntaxe qu'il fallait chercher l'origine du langage. D'historique qu'il était d'abord, le problème est devenu psychologique. Une transformation semblable s'est produite dans l'étude des neumes. On a d'abord cherché l'origine des neumes soit dans un alphabet oriental ou « barbare », soit dans un système d'écriture *particulier*, comme les notes tironiennes; puis on a abandonné cette idée étroite pour s'élever à la conception de phénomènes de plus en plus généraux : d'abord l'accent grammatical, enfin le geste. D'historique qu'il était d'abord, le problème est devenu physiologique. Telle est au moins la signification que j'attache à la théorie de la notation chironomique faite par Dom Mocquereau.

En persévérant dans la même voie, mais en allant un peu plus loin, je voudrais montrer que le problème peut recevoir une solution encore plus simple; il me suffira de signaler un phénomène physiologique plus général, plus nécessaire que le geste, plus inhérent, si je puis dire, au mécanisme de la parole,et auquel on peut rattacher l'origine des accents.

Que l'éminent Directeur de la *Paléographie musicale* me permette d'abord une objection très simple sur cette partie (accessoire) de son œuvre. Dire que l'accent est la représentation graphique et réduite du geste oratoire, c'est, ce me semble, assimiler deux choses de nature très différentes : l'accent tonique qui est purement *grammatical*, le geste qui est *pathétique*. Ce sont là des phénomènes distincts. On n'ira pas, j'imagine, jusqu'à soutenir que l'orateur élevait la main, avec émotion, à chaque mot, toutes les fois qu'il prononçait une syllabe

accentuée. Dira-t-on qu'on a procédé par voie d'emprunt et de généralisation, en appliquant aux faits purement grammaticaux les signes d'abord réservés à la notation des mouvements pathétiques? à cela je répondrai, que pour expliquer le sens de l'accent, il n'est nullement nécessaire d'avoir recours à l'idée du geste.

La notation neumatique est la plus simple, la plus naturelle et la plus logique qui se puisse concevoir. Elle avait ceci de très intelligent qu'elle supposait (contrairement à ce qui se passe trop souvent aujourd'hui dans l'enseignement musical) l'éducation de l'oreille avant celle de l'œil; en outre, son caractère fondamental est d'être étrangère, au moins sous sa forme primitive, à toute convention [1].

En vertu de témoignages précis (tels que le tableau de neumes-accents trouvé au Mont-Cassin en 1849), on s'accorde à reconnaître que les neumes élémentaires — d'où sont sortis tous les autres signes et la plupart des systèmes de notation moderne — doivent être identifiés avec l'accent aigu, l'accent grave et l'accent circonflexe; le premier marque une élévatiou de la voix, le deuxième un abaissement, le troisième une combinaison des deux précédents. Mais quel rapport y a-t-il entre les accents et les différents sons? Ce qui a égaré les archéologues dans l'examen du problème ainsi posé, c'est qu'ils ont cru qu'entre le son musical et l'idée de hauteur ou d'abaissement, il n'y a aucun lien *naturel;* comme les théoriciens du Moyen âge sur lesquels pesaient d'un si grand poids les souvenirs de Pythagore, ils semblent s'être dit que la différence de deux sons ne peut être représentée qu'à l'aide de deux nombres; sous l'influence probable de cette idée, ils ont cherché un intermédiaire entre le son vocal et l'accent : le geste, la *Chironomie;* et, cet intermédiaire une fois imaginé, ils se sont donné un grand mal, comme M. Fleischer, pour le justifier à l'aide de témoignages historiques.

Peine inutile! affirmons-nous. L'expérience commune et le pur instinct fournissent ici le vrai point de vue auquel il faut se placer.

1. L'abbé Du Bos nous apprend que Molière employait certains signes « pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant ses rôles, qu'il récitait toujours de la même manière ». (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, MDCCLV, t. III, p. 346. Cf. le *Molièriste*, t. II, p. 325 et suiv.). J'imagine que cette notation rudimentaire employée par le grand comique (on me pardonnera ce rapprochement) était aussi simple que les neumes primitifs et avait le même objet : sur certains mots importants, elle marquait une élévation ou un abaissement.

N'oublions pas qu'il s'agit d'une musique vocale. Que se passe-t-il lorsqu'après avoir émis un son grave, on émet un son aigu? Le chanteur a l'impression d'une *montée* parce que le premier son appartient au registre de poitrine, le second au registre palatal ou au registre de la voix de tête, et que la poitrine est placée plus bas que la tête. Que se passe-t-il dans le cas inverse? le chanteur a l'impression d'une *descente*, pour la même raison. En un mot, la situation des organes qui servent à l'émission de la voix explique, le plus naturellement du monde, comment on a pu qualifier certains sons de *bas*, de *moyens*, *d'élevés*. Les physiologistes, il est vrai, ne s'accordent pas absolument dans leur manière de justifier ces qualificatifs; mais peu importe; l'essentiel, ici, est d'observer l'instinct du chanteur. Il en résulte qu'une ligne d'abord ascendante, puis descendante, représentera fort bien le mouvement de la voix qui part d'un son grave pour s'élever à un son aigu et enfin revenir au point initial; et si cette ligne est réduite aux proportions de l'écriture, nous aurons un accent circonflexe, lequel n'est qu'une combinaison de l'accent aigu et de l'accent grave. On m'objectera que si cette vue était exacte, la notation primitive devrait être diastématique. Je répondrai qu'elle l'est au moins dans une grande mesure; je reconnais la diastématie dans les neumes composés (*porrectus flexus*, *torculus resupinus clivis repercussa*, etc., etc.) qui ne sont pas autre chose que des *dessins* de petites mélodies établis d'après la position relative et naturelle des divers registres de la voix.

Cette explication étant d'ordre physiologique, c'est-à-dire universel, doit pouvoir servir, si elle est exacte, pour tous les cas; c'est-à-dire que, dans leurs premiers éléments, les systèmes de notation de tous les pays doivent être les mêmes. Or, c'est précisément ce qui arrive. M. Fleischer l'a dit lui-même, mais sans en voir la raison si simple. Au cours de ses savantes recherches, il constate (p. 123) que l'accent aigu des Grecs est le même que le *sour* des Arméniens, que l'accent grave est identique au *pouth*, le circonflexe au *barouk*; il va même (p. 47) jusqu'à signaler cette identité chez les Indiens de l'Amérique du Nord..., et il s'étonne que des peuples si éloignés par le temps, l'espace et la civilisation, s'accordent dans l'emploi des mêmes signes. Ce qui nous étonnerait, c'est qu'il en fût autrement; chercher des raisons dans la philologie pour justifier cette concordance, c'est un peu comme si on voulait expliquer à grand renfort de textes tirés des théo-

riciens antiques, l'usage actuel de la ligne droite ou de la ligne brisée. Descendre et monter, dans tous les pays du monde, sont des mouvements exprimables par des signes identiques. Je signalerai en outre un groupe de manuscrits où l'on trouve une notation qui, bien difficile à expliquer, d'après le système bénédictin, ne présente rien d'anormal avec celui que je propose; ce sont les deux codex et le Tropaire de Nonantola dont les fac-similés phototypiques se trouvent dans la *Paléographie musicale* (t. II, planches 15, 17 et 18). Dans le deuxième de ces manuscrits on trouve la notation suivante appliquée à une mélodie syllabique : à une certaine distance du texte, est tracée une ligne horizontale, représentant une note conventionnelle; et, de chaque syllabe du texte, part une ligne verticale qui se rapproche plus ou moins de la précédente, selon que la voix doit plus ou moins *monter*. Rien de moins inventé, rien de moins « hiéroglyphique », comme on a dit si longtemps, que cette manière de procéder. Je ne nie pas qu'à l'origine le maître faisant chanter ses élèves ait indiqué avec la main, comme aujourd'hui, les flexions de la voix; mais je considère le geste comme un phénomène *parallèle* à l'accent, et non comme le type dont l'accent serait l'image graphique; l'accent et le geste, sont l'un et l'autre, des faits dérivés dont le principe est dans la nature de la voix elle-même. Ce que je crois avoir démontré (c'est là une découverte qui ne gêne nullement ma modestie!), c'est que la voix *monte*, *descend*, et que par conséquent ses mouvements sont « susceptibles d'une reproduction diecte » sur le parchemin, contrairement à ce qu'affirme Dom Mocquereau. Sans cette explication, à laquelle on ne refusera pas le mérite de la simplicité, il m'est impossible de comprendre non seulement les divers systèmes de notation employés jusqu'à ce jour, mais tout un côté de l'art musical : la musique descriptive. En ce qui concerne spécialement les neumes, la théorie du geste n'est pas fausse, mais elle est négligeable et inutile, parce qu'elle est *à côté*. — Enfin, on a demandé comment il se fait que l'Église ait adopté une forme de notation aussi vague : c'est, répondrons-nous, parce que les premiers chants liturgiques méritaient à peine le nom de chants; c'étaient, tout nous porte à le croire, des dessins mélodiques peu distincts encore de la déclamation, une ébauche de chant pour laquelle suffisait une ébauche de notation.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Lettres de MM. A. Bruneau, V. d'Indy, Alex. Guilmant, Alph. Duvernoy 1

Avant-propos 1

THÉORIE DU RYTHME

Bibliographie 11

Introduction. — Généralités et définitions. — Distinction importante. — Nécessité d'une théorie du rythme. — La diérèse dans l'écriture musicale. — Quelques témoignages 13

CHAPITRE PREMIER

Les éléments du rythme dans la poésie lyrique. — Les quatre éléments du rythme. — L'organisation des strophes. — Terminologie 32

CHAPITRE II

La mesure. — Le temps premier. — Les genres de rythme. — La mesure antique. — La mesure moderne 38

CHAPITRE III

Les membres de phrase. — Définitions. — L'étendue des kôla. — Kôla homogènes et hétérogènes. — Emploi des kôla dans Bach, Haydn, Mozart et Beethoven 47

CHAPITRE IV

Les césures et l'anacruse. — Comparaison entre la musique moderne et le lyrisme grec. — Les césures. — Les césures dans la poésie antique et dans la musique moderne. — L'anacruse. — De l'allongement irrationnel. — Analyse ou kolotomie de la composition musicale. — Importance des césures masculine et féminine. — La césure chez les poètes et les musiciens modernes. — Analyse de deux sonates de Beethoven 53

CHAPITRE V

La période musicale. — Définitions. — Les deux parties de la période. — L'enchaînement des périodes 74

CHAPITRE VI

Pages.

Les systèmes ou strophes. — Notions préliminaires. — Les « Suites » de Bach et de Hændel. — Les systèmes de la sonate. — L'adagio de la sonate pathétique . . . 81

LES FUGUES DE BACH

Introduction. — Vrai caractère des fugues. — Quelques exemples. — Idée générale de la fugue. — Les chants des *Minnesänger*. — Les chants de l'Église protestante. — Les fugues. — Les diverses formes du sujet dans la fugue. — Thèmes ayant l'étendue d'un demi-kôlon. — Analyse de deux fugues. — La fugue en *do* dièze mineur. 90

L'ARCHÉOLOGIE AU XIXe SIÈCLE ET LE PROBLÈME DE L'ORIGINE DES NEUMES

Bibliographie 115

CHAPITRE PREMIER

Fétis et l'origine orientale des neumes. — Caractéristique générale. — Fétis et le plain-chant. 123

CHAPITRE II

Th. Nisard et les notes tironiennes. — Prologue. — Analyses des « Études » de Nisard. — Examen critique. — Commencement des difficultés. — Comment Nisard essaie de se tirer d'embarras. — Dénouement 140

CHAPITRE III

De Coussemaker et l'accent grammatical. — C'est le français de Coussemaker et non le belge Nisard, qui, le premier, a trouvé l'origine paléographique des neumes . . 157

CHAPITRE IV

De de Coussemaker a dom Mocquereau. Les Bénédictins. — Dom Pitra. — D. Pothier. — D. Mocquereau. — O. Fleischer. — P. Wagner. — Essai d'une explication nouvelle 170

ERRATA

Page 27, fin de la 3e portée : lire *la*, au lieu de *si*, à l'octave.

Page 71 : rétablir la clé de *fa* à la fin de la 2e mesure (main gauche) et au début de la 4e portée.

Page 72, 1re mesure de l'avant-dernière portée : lire *mi bémol* au lieu de *ré naturel*.

Page 104, 2e mesure du système II, main droite : lire *sol* au lieu de *mi*.

Page 105, fin de la 1re mesure, main droite : lire *mi* au lieu de *sol*.

Paris. — Imprimerie de la Cour d'appel, L. Marethieux, dir., 1, rue Cassette. — 8277.